
dj culture
ulf poschardt



DJ CULTURE

CET OUVRAGE A ÉTÉ PUBLIÉ POUR LA PREMIÈRE FOIS
EN 1995 SOUS LE TITRE
DJ Culture
PUIS RÉÉDITÉ EN 1997
ENRICHI DU « BONUSTRACK »

ULF POSCHARDT

DJ Culture

Traduit de l'allemand
par Jean-Philippe Henquel
et Emmanuel Smouts



Éditions Kargo
2002

À la mémoire de Olaf Dante Marx (1957-1993)

Pour mes parents
Pour Moritz, Oschi et Susanne

Sommaire

PREMIÈRE PARTIE

DEUXIÈME PARTIE : L'HISTOIRE

BONUSTRACK : MOODY DUB 1997

ANNEXES

Reality used to be a friend of mine

PM Dawn

Première partie

Avant-propos
Introduction
Préhistoire

Avant-propos

EN JUILLET 1877, Thomas Alva Edison hurla son premier « Hulloo » à l'extrémité d'un téléphone et fit enregistrer par un phonographe le son produit. Ainsi débuta l'histoire du stockage des sons et des bruits, et par conséquent l'histoire du gramophone – l'instrument que le DJ devait plus tard utiliser pour révolutionner la pop music. En 1887, le cylindre garni de papier d'argent du phonographe d'Edison fut détrôné par le disque de zinc recouvert de cire qu'avait inventé Émile Berliner ; peu de temps avant la fin du XIXe siècle, la société Deutsche Grammophon produisit les premiers disques. En 1906, à Brant Rock, Massachusetts, l'ingénieur électricien Reginald A. Fessenden diffusa à l'occasion de la toute première émission de radio un disque du *Largo* de Häendel ; il passe depuis pour l'ancêtre de tous les DJ.

C'est à la fin des années 60, dans un club de New York, qu'émergea de l'obscurité le DJ, en tant qu'artiste et « métamusicien ». Le disco, le hip-hop et la house l'ont élevé au rang de compositeur.

La transformation du DJ, de sélectionneur de disques en musicien, constitue le thème central de ce livre. Tout comme les artistes du Moyen Âge, les premiers DJ étaient considérés comme des artisans. Le DJ comme star et comme auteur n'existe – à quelques exceptions près – que depuis peu. Pourtant le futur de la musique pop est entre les mains de la « DJ culture » [1]. Neil Tennant, des Pet Shop Boys, en est convaincu : « Sur le long terme, deux platines et une table de mixage se révèlent plus excitantes que cinq cordes de guitare. [2] »

Le DJ remet en question la conception traditionnelle de l'artiste, il la fait voler en éclats pour la rétablir sous une forme renouvelée. Le DJ est par définition un personnage éclectique et un « métamusicien ». À l'instar du réalisateur Jean-Luc Godard, qui se définit comme un organisateur d'images et de sons [3], le DJ apparaît sur la scène musi-

cale pour remettre en question, et en partie pour détruire, la conception archaïque de la création artistique qui a survécu jusqu'aux esthétiques de la fin du XXe siècle. L'idée de l'artiste créant son œuvre drapé dans sa géniale autonomie s'esquissa à la Renaissance et fut constamment confortée par l'esthétique idéaliste : l'artiste en tant qu'« alter deus » et surhomme[4]. Seules les avant-gardes du XXe siècle ébranlèrent cette conception. Duchamps, Picabia, Warhol et d'autres eurent beau railler l'artiste-génie, ils ne purent faire mieux que de moderniser cette représentation de l'artiste associée à la notion d'auteur. C'est au sein de la même ambivalence entre destruction et conservation de l'idée de l'artiste que se place le DJ. La matière première qu'il exploite s'expose au vu et au su de tous : la caisse qui contient ses disques se trouve au point de départ de toute production. Il organise des créations préexistantes et assemble des œuvres artistiques en un tout inédit. C'est un artiste au deuxième degré.

L'artiste est longtemps apparu soit comme un autiste expressionniste qu'une pulsion quasi névrotique contraignait à produire un art arraché aux profondeurs de son moi, soit comme un créateur procédant lucidement, rationnellement, conscient de la place qu'il occupe au sein de la tradition qui constitue l'histoire de l'art toute entière. Par son art, ce type d'artiste « abolissait » les productions antérieures au sens hégélien du terme, c'est-à-dire qu'en même temps il les niait, les conservait et les élevait[5]. C'est au sens matériel que le DJ abolit maintenant la musique créée avant lui : c'est la matière première qu'il collecte et archive pour son propre travail. Par ce biais, il entre directement en relation avec l'histoire de la musique et peut ainsi la manipuler sans aucun intermédiaire. Il peut mettre en rapport, juxtaposer ou mélanger des sons, des beats et des mélodies provenant de morceaux, de compositeurs différents, voire d'époques distinctes. Un air ancien se trouve inséré dans un nouvel environnement, les contextes sont décalés. De vieux morceaux (il s'agit ici de titres dans leur intégralité aussi bien que d'éléments de chansons) peuvent faire l'objet d'une infinité de recréations. L'histoire musicale semble perdre sa linéarité : du fait de l'accès potentiellement illimité au matériel ancien, tout se concentre autour du « maintenant », moment de la synthèse.

En pratique, les DJ se préoccupent moins de procéder rationnellement que de se fondre totalement dans la musique, comme le proclame une chanson au titre célèbre, « Lost in Music ! ». Il n'existe aucune poétique où le DJ systématise sa propre façon de faire par des concepts abstraits ou des considérations théoriques. Il ne semble pas

établir de relations conscientes, au sens où il se projetterait lui-même dans un concept esthétique. Il se considère plutôt comme un artisan, ou comme un amateur de musique. Il ressort de leurs nombreuses interviews et déclarations que les DJ veulent et peuvent se débrouiller sans recourir à des concepts. Ils se sont totalement voués à la musique et considèrent qu'ils n'ont pas de temps à perdre à échafauder des théories rendant compte de leur propre activité. En outre, leur passion instinctive de la musique risquerait d'être affaiblie par des processus réflexifs, quels qu'ils soient. « Tout vient de là ! », explique en posant la main sur son cœur [6] le DJ star David Morales lors d'une interview. La plupart des DJ n'éprouve pas le moindre besoin d'une médiation intellectuelle. Qui veut les comprendre doit fréquenter les clubs. On ne peut découvrir la vérité sur le DJ que par une expérience directe, en étant spectateur de son travail ou en dansant sur sa musique. Ce texte peut bien discourir sur des faits, des actes ou des idées ; dans un club, ces mots ne veulent rien dire et ne servent à rien.

Le philosophe et épistémologue Michel Serres émet l'hypothèse selon laquelle les sciences humaines et sociales ne connaîtraient que des « méthodes policières ». Voilà le véritable danger pour ceux qui s'y adonnent : ils encourent le risque d'assujettir leur comportement aux injonctions de la méthode ou de la théorie [7]. « Il faut concevoir le discours comme une violence que nous faisons aux choses » avertissait Foucault, « en tout cas comme une pratique que nous leur imposons [8] ». Un livre qui se propose un thème tel que le DJ doit également se garder d'imposer à la réalité des chaînes scientifiques trop pesantes. « [Le monde] n'est pas complice de notre connaissance », écrivait Foucault en signalant qu'il n'existait aucune providence prédiscursive « qui le dispose en notre faveur. [9] » En particulier lorsqu'il s'agit d'une fraction du monde si rétive aux discours que la culture DJ. Jusqu'à maintenant le DJ est demeuré, en dehors de quelques rares et petites exceptions, inconnu du monde scientifique. L'univers des DJ est une « nature » désordonnée, largement préservée des atteintes de l'épistémê. Par conséquent, la méthode scientifique exige qu'on « se remette à la vie de l'objet [10] ».

Les DJ tendent à un autisme avare de paroles. En cela, ils constituent un sujet docile pour tout théoricien et tout scientifique qui les approche. Il peut les ensevelir sous l'amoncellement de ses concepts et les faire entrer de force dans la structure de sa théorie, sans avoir à craindre la moindre réaction défensive. Les méthodes policières ont

dans ce cas affaire à une victime complaisante. Pourtant la victime est plus ou moins immunisée contre les agressions du chercheur : le DJ se moque bien de ce qu'on écrit, pense ou raconte sur lui. Il fait partie des producteurs d'une nouvelle ère qui n'accordent aucune valeur aux constructions théoriques prenant appui sur leur œuvre. Ainsi, les DJ considèrent le parasite avec cordialité et bienveillance. Non pas parce qu'ils l'estiment, mais parce qu'il n'a aucune importance à leurs yeux.

On ne peut en aucun cas se contenter de situer le DJ dans le seul contexte esthétique. L'histoire des techniques et celle des médias s'attachent aux aspects matériels du phénomène esthétique qu'est le DJ ; les historiens de la pop et des subcultures l'envisagent musicalement et socialement. L'histoire plus ou moins mouvementées de ces vingt dernières années ne l'a pas seulement placé à la tête de l'avant-garde culturelle, mais également au cœur d'un des nœuds de signification expressément absurdes de l'expérience post-moderne. En 1990, le magazine *i-D*, à cette époque une des plus importantes publications consacrées à la (club)culture, expliquait dans son encyclopédie des années 80 que les clubs, la mode et la musique constituaient le triumvirat régnant sur la décennie écoulée, dans une union si étroite qu'on ne pourrait les concevoir séparément. Aux commandes de cette troïka, le DJ s'est taillé, à coup de platines tournoyantes, de scratches et de mixes, une place aux avant-postes d'une culture de la jeunesse qui s'est révélée plus riche et diverse [11] que celles de toute autre décennie.

Il n'y a que dans cet environnement de mode branchée, de clubs à la coule, de beats irrésistibles et de grooves implacables, que des DJ émettent des déclarations bien éloignées des représentations qui les posaient en humbles artisans. Dans ce contexte, quelques DJ rompent le vœu de silence qu'ils se sont eux-mêmes imposé et s'érigent en intelligence législatrice pour organiser leur petit monde. Là aussi, le chercheur tentant d'édifier une histoire et une esthétique de la culture DJ peut trouver des points d'appui. Un des inventeurs du hip-hop, le DJ Grandmaster Flash, entend prendre à son compte la rédaction de cette histoire. Sans lui et quelques autres DJ, personne ne serait capable de raconter l'histoire du hip-hop. « Tu peux entendre soit son histoire [*story*], soit l'histoire [*history*], et la seule façon d'entendre d'authentiques points de vue historiques, c'est par les gens qui étaient vraiment là – qui à partir de rien en ont vraiment fait ce qu'il est devenu maintenant. [12] »

Introduction

Le problème de l'objectivité

Ce travail est partial. Faire l'historiographie du DJ, comme toute étude historique, implique également un acte de sélection et d'évaluation. Par principe, toute forme et toute manifestation du DJ est intéressante, et pourtant les figures les plus fascinantes et les plus importantes – pour la profession – sont celles qui symbolisent le renouveau, la résistance ou la rébellion, et qui ont transfiguré un brave type posant des disques sur une platine en un artiste d'une nature complexe et structurée. L'histoire du DJ est avant tout celle des DJ d'exception, doués d'une vision de leur travail et de la musique qu'ils jouaient et désirant la mettre en œuvre ; qui se sont dressés contre les goûts communs et le conformisme et se sont élevés au rang de héros de cette grande insurrection générale de la pop qui, dès le début, a fait de cette musique une affaire de rébellion et d'excitation.

La littérature consacrée à l'histoire de la pop, sur laquelle repose ce texte – particulièrement dans la première partie, plus spécifiquement historique – constitue la source des légendes bâties autour de ces figures du DJ. Le ton en est rarement objectif et les textes de ces historiographes – écrivains comme Nik Cohn, Thomas Pynchon et Tom Wolfe, ou historiens de la musique comme Arnold Shaw, Charlie Gillett ou Nelson George – laissent deviner que ces auteurs ont souvent écouté les DJ avec attention et ont été impressionnés, voire influencés, par ces personnages et leur musique. Même les articles des encyclopédies du rock abandonnent leur neutralité : le DJ fait bien plus que tout simplement poser des disques sur une platine, c'est l'un des nouveaux « créateurs de culture » (Wolfe) en même temps qu'un personnage culte.

La science doit tendre à l'objectivité et à la neutralité. Comment peut-elle s'approcher d'un personnage culte sans lui dérober son aura ? Comment peut-elle en saisir l'esprit sans le dénaturer complètement en le passant par le filtre de concepts fallacieux ? Nietzsche écrivait en 1887 que la science contemporaine était « une *couverture* pour le mécontentement, le manque de foi, le remords, la *despectio sui*, la mauvaise conscience »[13], et qu'elle était marquée par l'inquiétude engendrée par le défaut d'idéal et par l'absence du grand amour. Cette insatisfaction, ce manque de foi et par-dessus tout cette absence d'amour, l'étude du DJ ne peut les tolérer.

« Ne la définissez pas[14] », prévient Michel Serres, rappelant la science à l'ordre en s'adressant à son cœur. Pour Serres, un des penseurs contemporains les plus enjoués, la fécondité d'une œuvre jaillit du positif, sans empire et sans domination, sans soumission et sans contradiction. Il lance un défi au créateur qui se cache derrière le penseur : « Allez, allez, courez, prenez le geste, continuez, la foi vous viendra… Voulez-vous écrire, quittez la critique. Laissez la théorie, la méthode, toutes les famines intellectuelles, émotionnelles, les exigences de beauté seront comblées.[15] »

Ces exhortations épistémologiques sont particulièrement importantes pour un théoricien qui évolue dans ces domaines « contradictoires » : qui d'un côté écrit en scientifique sur le DJ, et de l'autre s'emploie aux platines depuis des années comme DJ de house et se sent engagé dans l'underground des dancefloors. Ce texte essaie de rendre justice aux deux parties. Tout travail scientifique comporte ses problèmes d'ordre individuel et épistémologique, et doit parvenir à une construction scientifiquement satisfaisante qui sauvegarde la vie du sujet et de sa description. Ce livre consacré aux DJ s'efforce de contourner les catégorisations rigides et les structurations conceptuelles restrictives pour éviter un « amaigrissement squelettique des choses[16] » qui doivent être décrites et expliquées.

Ce livre est avant tout écrit avec le cœur, comme il convient au DJ underground. Par chance, son auteur a de bonnes raisons, pour ainsi dire objectives, de se concentrer sur l'underground au cours de ses travaux – car c'est bien de là, selon l'opinion de tous les experts, que vient l'impulsion qui a entraîné le développement du mainstream. À l'instar des avant-gardes du modernisme « classique », ces rebelles ont transformé et marqué le visage de la culture savante tout comme celui de la culture pop. L'attitude rebelle et souvent agressive a été dès le début une composante caractéristique de la culture pop.

Le problème de l'underground

« À toute époque, les idées de la classe dominante sont les idées dominantes ; autrement dit, la classe qui est la puissance *matérielle* dominante de la société est en même temps la puissance *spirituelle* dominante [17] », écrivaient Marx et Engels en 1845-46 dans *L'Idéologie Allemande*. « La classe qui dispose des moyens de la production matérielle dispose en même temps, de ce fait, des moyens de la production intellectuelle, si bien qu'en général, elle exerce son pouvoir sur les idées de ceux à qui ces moyens font défaut. Les pensées dominantes ne sont rien d'autre que l'expression en idées des conditions matérielles dominantes, ce sont ces conditions conçues comme idées, donc l'expression des rapports sociaux qui font justement d'une seule classe la classe dominante, donc les idées de sa suprématie. [18] »

C'est à peine si Marx et Engels laissent échapper un mot à propos de la dissidence culturelle. Ils font tout juste remarquer que l'existence d'idées révolutionnaires à une époque déterminée suppose « l'existence préalable d'une classe révolutionnaire [19] ». Cette phrase fut écrite à une époque agitée par la guerre civile, les révolutions et la lutte des classes.

Les débuts de la culture pop remontent aux années 50 du XXe siècle, quand le monde occidental civilisé commençait à s'abandonner aux délices de la paix et de l'abondance. Et dès ses origines cette culture pop fut un produit de l'idéologie dominante en même temps que l'expression d'une rébellion radicale. Cette musique pop – à ses débuts, le rock'n roll – plonge ses racines dans le rhythm and blues, le jazz et le gospel des Noirs opprimés, et dans la « chanson de charme blanche [20] ».

Dès ses origines la culture pop fut l'affaire de la jeunesse, dont l'objectif principal – en tant qu'avant-garde biologiquement déterminée – était le parricide symbolique, l'insurrection contre l'ordre ancien et la lutte pour le changement et l'émancipation : la puberté comme programme d'action. Ces jeunes ont poursuivi leur rébellion jusqu'à ce qu'ils se soient fait leur place au soleil et soient eux-mêmes devenus l'establishment : un processus tout à fait naturel de constant renouvellement d'une société qui permet d'éviter que n'éclosent des conflits trop importants. D'après Greil Marcus, la pop aurait créé des brèches dans les présupposés culturels traditionnels. Les hypothèses communément admises sur le fonctionnement du monde furent remises en question – processus qui culmina dans cette branche de la pop qu'est le punk, qui contamina tout : « le milieu où des gens vivent pour de

vrai des faits comme : aller au travail, bosser à la maison ou à l'usine ou au bureau ou au centre commercial, aller au cinéma, acheter des légumes, acheter des disques, regarder la télévision, faire l'amour, discuter, ne pas discuter, ou faire la liste de ce qui reste à faire[21] ». Une existence insupportable put enfin être supportée.

Aucune considération politique ne semble avoir provoqué la rébellion pop ; elle est bien plutôt le fait de nombreuses personnes mues par un désir de liberté et d'autonomie accru – un désir, donc, qui jusque-là avait constitué un des fondements de toute démocratie bourgeoise. Que ce désir ait pu recéler des préoccupations authentiquement politiques, personne dans les années 50 ne voulait le savoir. Il n'y en avait à proprement parler que pour la vie privée, l'existence individuelle. Au début des années 60, l'agressivité de la jeunesse envers les restrictions et la répression organisées par une société qui avait besoin d'être réformée commencèrent lentement à s'accumuler, pour finalement éclater à la fin de la décennie. Désormais, les « enfants de Marx et de Coca-Cola » (Godard) ne se contentaient plus d'essayer de changer leur propre petit monde, mais aussi, et en même temps, tout le reste. La rébellion pop, fantasme d'amour libre, d'égalité, de liberté et de fraternité assaisonné d'une pincée de socialisme, devait s'achever en une authentique révolution. Cependant ce projet échoua politiquement ; socialement, il permit aux nations occidentales battues en brèche d'aborder en pleine forme la nouvelle ère qui s'ouvrait. Tout était supposé être plus libéral, plus généreux, plus tolérant. Les valeurs de l'après-guerre en furent rénovées de fond en comble, et l'establishment reçut une couche du vernis de la modernité.

Les utopies politiques avaient définitivement fait leur temps, laissant place à une perplexité générale. Les années 70 devaient-elles voir la fin de la culture pop ? Non, car le futur de la pop avait déjà pris son envol dans de sombres et minuscules clubs gays new-yorkais. Le disco était né et avec lui une nouvelle stratégie de résistance. Une minorité (homosexuels et/ou Noirs) tentait par une démarche séparatiste de construire, dans des garages obscurs, dans des clubs bigarrés et de petits bars, un nouveau monde bien à elle, sans avoir à se déterminer en réaction à un monde (extérieur) « réel » animé de mauvaises intentions. Alors que le discours des années 60 était marqué par un « non » bruyant et pathétique, la culture disco imposa un « oui » sonore et euphorique. Elle ne donnait dans les reproches et la critique qu'indirectement et à son corps défendant. L'underground disco était underground parce qu'il s'isolait du reste du monde et qu'il était porté par des gens qui

partout ailleurs se heurtaient à la discrimination et dont on réprimait les passions.



Les Sex Pistols, photos reproduites dans les pages mode du magazine *Interview*, novembre 1993

Comme dans le rock'n roll, la soul ou le funk, la musique représentait un espace qui se situait en dehors de la société – à cette différence que dans la culture disco le caractère ouvertement rebelle avait disparu. La préoccupation du moment était de soigner son apparence, de danser de la manière la plus cool, et de s'éclater. La culture disco n'adoptait pas une position offensive envers le monde, elle l'ignorait et tentait de s'en inventer un nouveau : une posture fondamentale qui devait marquer de son empreinte les subcultures qui allaient par la suite s'emparer des dancefloors.

Au moment même où le disco, en 1977, connaissait son apogée et son plus grand impact commercial, grondait à Londres la révolution punk. Par leur musique, leur apparence et leur comportement, les punks se présentaient comme des combattants d'une guérilla nihiliste qui, plutôt que d'ignorer le monde, entendaient l'anéantir et le plonger dans l'oubli.

Pour Greil Marcus, qui dans *Lipstick Traces* replace le punk dans la lignée des avant-gardes culturelles marquantes du XXe siècle, ce mouvement a changé le monde. Le non des punks était si bruyant et si intransigeant qu'il ne pouvait que révolutionner la vie de ceux qui les écoutaient vraiment. Greil Marcus en fut lui-même intimement bouleversé. À l'issue du dernier concert des Sex Pistols, le 14 janvier 1978 à San Francisco, son existence était transformée. Tout pouvait repartir de zéro. Marcus avait alors 32 ans. Il consacra ensuite neuf ans de sa vie à l'écriture de *Lipstick Traces*.

Le désir de changer le monde commence « avec le besoin urgent de vivre non pas comme objet mais comme sujet de l'histoire – de vivre comme si quelque chose dépendait vraiment de notre propre action (…) En condamnant Dieu et l'État, le travail et les loisirs, le foyer et la famille, le sexe et le jeu, son public et elle-même, cette musique permit un instant de considérer et d'expérimenter toutes ces choses non pas comme des faits naturels mais comme des constructions idéologiques : des choses qui ont été fabriquées et, par là même, peuvent être modifiées, voire totalement abolies. Il devient possible de les considérer comme de mauvaises blagues, et avec la musique qui prend désormais le dessus, comme des blagues moins mauvaises.

La musique prend désormais le dessus et devient un non qui se transforme en oui, puis en non à nouveau, puis à nouveau en oui : rien n'est vrai excepté notre conviction que le monde qu'on nous demande d'accepter est faux. Si rien n'était vrai, tout était possible. [22] »

Cette attitude, que Marcus met sur le compte du punk, peut également se traduire, avec quelques ajustements, dans la culture disco. Alors que les punks proclamaient leurs revendications de manière agressive, les créateurs et les adeptes du disco ignoraient Dieu, l'État, le travail, le foyer et la famille. Ils se posèrent en sujets de l'histoire en se créant un espace où ils pouvaient être heureux et se définir eux-mêmes sans se sentir rejetés. Le disco avait déjà dépassé le « non » et pouvait commencer directement par un « oui ». Pourtant, le punk représenta un point de départ primordial pour les subcultures juvéniles à venir, avant tout pour la scène dancefloor (principalement en Europe).

Le punk avait fait périr le monde – « symboliquement, faute de mieux [23] ». Sa destruction laissait le champ libre pour créer quelque chose de nouveau. L'annihilation symbolique fit place à une réorientation symbolique. L'ébranlement du punk se fit ressentir jusque dans les beaux-arts, la littérature, le cinéma et le graphisme. Partout, des jeunes et des « presque jeunes » gens entreprirent de donner libre cours à leurs propres conceptions de la beauté, de l'art et du design. Ce fut le début d'une phase qui se prolongea jusqu'à la fin des années 80.

Confronté au punk, le musicologue anglais Simon Frith, connu pour ses sympathies de gauche, se demanda si pour faire de la musique révolutionnaire il était nécessaire de révolutionner le langage et la tradition musicale, et si l'avant-gardisme constituait la seule forme artistique intransigeante. À ces deux questions, Frith répondit par l'affirmative. « L'avant-garde est par définition la seule forme artistique qui se refuse à l'exploitation culturelle du système capitaliste. [24] » Frith écrivait cela en 1978, et moins d'un an plus tard, le look punk faisait fureur chez les coiffeurs et les boutiques de mode de luxe. La vague punk atteignit les galeries marchandes provinciales les plus éloignées, déformée jusqu'à n'être plus identifiable et pervertie au point de n'être plus qu'une question de forme. La résistance radicale à toutes les règles de l'establishment fut récupérée avec délectation par l'establishment lui-même. La princesse allemande Gloria von Thurn und Taxis se présenta à une émission télévisée avec une coiffure punk sauvagement ébouriffée. La force de la résistance et la violence de la colère (telles qu'envisagées par les punks) furent métamorphosées en énergies positives exploitables par le système : créativité, originalité et insolence

(l'alternative rêvée à la rébellion : cf. des figures médiatiques telles que Thomas Gottschalk en Allemagne [Ariel Wizman ou Thierry Ardisson en France]). L'ambivalence du punk – entre rébellion absolue et nihilisme cynique – était délibérée. Malcolm McLaren, qui compte parmi les découvreurs du punk, a décrit toute cette affaire comme « la grande arnaque du rock'n roll » [« The Great Rock'n'Roll Swindle »]. Comme ce fut le cas avec la révolte de 1968, le punk s'acheva par la pose d'un vernis plus moderne sur la vieille société, qui promit plus de tolérance et une transformation (dans un sens plus libertaire) du système de valeurs, sans pour autant en modifier les caractéristiques fondamentalement restrictives. Tout demeura comme avant, mais tout apparaissait désormais plus sympathique et semblait promettre davantage de divertissement. Après la glorieuse libération, cette expérience d'une récupération rapide et d'une commercialisation effrénée marqua les subcultures qui devaient succéder au punk. Le besoin se fit sentir d'une nouvelle stratégie de résistance ; c'est alors qu'éclata la formidable guerre des signes des années 80.

Un des journaux les plus importants à avoir émergé de cette renaissance fut le magazine anglais *i-D*, qui fut fondé en septembre 1980 et rend compte depuis lors, par ses maquettes décalées, ses images excentriques et ses textes passionnés, des « i-Dées, de la mode, des clubs, de la musique, des gens [25] ». En 1990, les concepteurs de *i-D* mirent sur pied une encyclopédie des années 80 et en tirèrent le bilan : « Les années 80 furent la décennie où tout le monde se gorgeait d'idées. Des pages des magazines, des podiums des défilés de mode et des galeries d'art aux boîtes de nuit, l'énergie libérée par le punk à la fin des années 70 devint le mot d'ordre de toute une décennie. Du verre pilé collé sur une toile était considéré comme de l'art, on enregistrait des disques dans des chambres à coucher, les magazines se reproduisaient comme des lapins, tout et n'importe quoi devenait une mode (...) Les idées étaient recyclées à une vitesse telle que rien ne restait en place, et les progrès de la technologie de l'information permettaient d'être sûr que tout le monde était au courant de ce qui se passait, même s'ils ne permettaient pas de prévoir ce qui arriverait ensuite. La culture populaire se muait en un jeu auquel tout le monde pouvait participer, et tout le monde transgressait les règles. [26] »

La norme, dans les sphères créatrices de la société capitaliste, ce fut bientôt de briser les normes. Cette nouvelle liberté, couplée à une « conjoncture » [27] de l'esthétique conditionnée par la prospérité économique, engendra une inflation des innovations culturelles. Tout parais-

sait devenir coloré, magnifique, post-moderne. Les masses, les « deux tiers » les plus aisés de la société, se mirent à s'intéresser aux belles choses de la vie. Le raffinement, l'élégance, l'exotisme, voire le glamour, se débarrassèrent de leur arrière-goût d'élitisme exclusif.

Portée par cette évolution, culminant plus particulièrement dans la seconde moitié des années 80, la culture pop devait inventer de nouvelles stratégies. Après le punk et la mélancolie qu'il avait transmise à la new wave, c'était à la pop de 1982 de montrer le nouveau chemin. L'Allemand Diedrich Diederichsen, journaliste et prophète de la pop, considérait comme une réussite le « projet de mettre sur pied un nouveau genre de musique pop en relativisant et en historicisant les éléments [28] » : « Plus personne ne croyait possible de s'exprimer simplement et naturellement. Tous les éléments étaient référentiels et renvoyaient à l'histoire de la culture pop, rien n'était plus innocent, tout était exagérément calculé, intellectuel, maniéré et pourtant splendide et captivant (...) Le projet conçu par Roxy Music d'une musique pop non plus hurlée, mais organisée d'une manière analogue au système de la langue à partir de signes musicaux et extra-musicaux signifiants, s'était imposé. [29] »

La musique pop était désormais – c'est typique du post-moderne – doublement codée. Pour de nombreuses personnes, il ne s'agissait que de simple pop, pour les autres, c'était un jeu complexe de signes, fait de références, d'allusions et de réflexions qui firent de la pop une théorie (critique) de la pop. Des groupes comme ABC, Spandau Ballet ou Heaven 17 produisaient une pop consciente de sa fonction au sein de la société capitaliste et des périls qui pouvaient en surgir. Un nouveau public marqué à gauche apparut, qui ne ressentait plus la pop avec l'euphorie de l'innocence mais avec celle de la réflexion, et qui « se vouait aux valeurs que sont les mots, l'histoire, la politique et la beauté [30] ». C'est de ce public qu'émergea la nouvelle critique pop de gauche regroupée autour des magazines *Sounds* et *Spex* et des livres de Lottmann, Diederichsen, Glaser et Goetz.

La pop de 1982 fut de courte durée, mais ses répercussions se firent ressentir au long terme. À partir de là, la pop mainstream fut jugée à l'aune de son efficacité médiatique, c'est-à-dire en fonction de la précision avec laquelle les conditions gouvernant le processus de production ainsi que les rapports avec la musique, la mode, les interviews, les vidéos et les prestations scéniques, s'inscrivent dans le produit lui-même. Madonna en fut l'exemple le plus éclatant : d'un côté elle incarnait parfaitement la « prostituée » du système, qui ne se contentait pas,

avec sa façon de jouer rationnellement sur des changements d'image incessants, de sauter d'un phénomène de mode à l'autre, mais les exploitait pour son profit ; de l'autre côté Madonna ne perdit jamais le contact avec l'underground des dancefloors. La stricte séparation entre sa personnalité et l'image pop (qui pouvait changer d'heure en heure) fit d'elle la figure de proue des nouveaux intellectuels de la critique pop. Des groupes comme New Order et les Pet Shop Boys avaient un fonctionnement analogue (d'une manière caractéristique, ce dernier fut d'ailleurs fondé par un écrivain pop). La pop accédant à la conscience d'elle-même peut être rapprochée du cinéma des années 50, lorsque de jeunes journalistes de cinéma se rassemblèrent et, de théoriciens, écrivains et cinéphiles qu'ils étaient, passèrent à la réalisation. La Nouvelle Vague, avec son « cinéma dans le cinéma » cérébral, priva le cinéma de son innocence et dans le même temps le sauva de la sclérose et de l'abêtissement.

Les intellectuels de la pop, journalistes ou musiciens, investirent le champ de la musique pop, encore relativement épargné par les gloses critiques et réflexives et, se couvrant du manteau de l'affirmation, lancèrent dans l'industrie du divertissement une subtile campagne de double codage.

Diederichsen caractérise le « rejet de la structure constamment dialogique de la critique ou de la protestation au profit d'une pseudo-affirmation ou d'une affirmation[31] » comme l'une des pratiques – inhérente au milieu artistique – qu'on qualifie de subversives. Cette pop intelligente et doublement codée n'a aucune envie de s'intégrer comme critique du processus de formation de l'opinion publique bourgeoise, mais feint une connivence apparemment sans réserve avec l'exercice du pouvoir ; « car le fait que la merde reste identique à elle-même (...) donne plus de raison de se réjouir que si elle trouvait l'occasion, dans le dialogue avec des opposants, de faire croire qu'elle était favorable aux réformes.[32] » À la place, les énergies sont directement réinjectées dans l'underground. Madonna maintient le contact avec les Noirs et les homosexuels latinos et leur procure des commandes lucratives, les Pet Shop Boys financent jusqu'à sa mort, en 1994, les films de Derek Jarman, le cinéaste anglais en butte à la « clause 28 »[33].

C'est une toute autre stratégie que choisirent les groupes qu'on appelle « indie » : dans l'esprit du punk, ils se refusèrent aux conditions de production et de commercialisation imposées par les grandes maisons de disques. Les groupes indie présentèrent au consommateur de musique un large éventail de musiques – des expérimentations électroniques et

des sons industriels ou conceptuels à la pop à guitares et à une musique « mainstream » décalée, en passant par le punk rock, le métal et l'EBM (« *Electric Body Music* »). Grâce à la diversité et à la qualité de l'offre, les labels indie fournirent rapidement une véritable concurrence aux majors. Quand les problèmes de distribution furent résolus, au milieu des années 80, les groupes indie se propulsèrent vers les sommets des charts du monde entier. Des groupes inconnus qui avaient grandi avec le soutien de labels indies leur restèrent fidèles au temps de leur succès, leur procurant une plus grande marge de manœuvre financière. Cependant, des groupes indie couronnés de succès continuaient à être débauchés par l'argent des majors. Cela entraîna – lorsque l'euphorie des débuts fut retombée – un certain épuisement de cette scène.

La fin des années 80 vit l'arrivée de technologies de production plus faciles à utiliser et moins coûteuses, tels le synthétiseur et le sampleur. Ces progrès, associés au développement de la musique de dancefloor, permirent de rendre vie au courant indépendant. Des labels comme Rhythm King, Big Life, Gee Street, Chicago Trax, Strictly Rhythm ou Warriors Dance, se ménagèrent des profits substantiels grâce à leurs productions hip-hop et house. De nombreux groupes de *dance* opéraient sur deux niveaux, sortant leurs projets les moins accessibles et les plus complexes sur de petits labels pendant que les productions qui laissent espérer un tube revenaient aux majors. Directement ou par des chemins détournés, les bénéfices reviennent toujours à la subculture. Au début des années 90, l'underground des dancefloors est devenu l'un des secteurs les plus importants et les plus lucratifs de la scène indépendante. Le spectre de cette musique s'étale de l'acid jazz jusqu'à toutes les nuances de house music en passant par les innombrables variantes du hip-hop. La conception de l'underground au sein de ce mouvement dancefloor revêt des formes complètement différentes : dans le hip-hop, la tradition rebelle de la soul et du funk fut appréhendée en relation avec toute la gamme possible des idéologies politiques ou métaphysiques. La scène house noire se situait dans la tradition de la culture disco et insistait sur un strict séparatisme. La house blanche – de l'acid à la techno – conjuguait l'élan du punk avec l'attitude affirmative de la disco et de la pop. Le mouvement acid jazz se considérait au contraire comme l'avant-garde du bon goût et donc avant tout comme une guérilla luttant pour un mode de vie classe et chic. Ce qui réunit toutes ces tendances est qu'elles ont commencé à transformer la musique au milieu des années 80 et qu'elles constituent aujourd'hui la fraction la plus innovante, la plus excitante et la plus

progressiste de la culture pop. Un des moteurs les plus puissants au sein de toutes ces subcultures était – et reste – le DJ. Que les DJ ont exercé – et exercent toujours – une grande influence sur l'évolution de la musique, c'est ce que ce livre veut montrer ; que le DJ doit maintenir le contact avec l'underground, c'est ce qu'il entend prouver.

Le problème de la technique

« Les médias déterminent notre situation qui (malgré ou à cause de cela) mérite d'être décrite.[34] » C'est par ces mots que commence l'introduction du livre de Friedrich Kittler *Grammophon Film Typewriter.* Dans cet essai, il explique comment les nouvelles technologies ont transformé la perception, en particulier la perception littéraire. Bien plus encore, Kittler a essayé d'examiner dans quelle mesure les nouvelles méthodes de perception et de production de l'avant-garde artistique ont profité de découvertes techniques antérieures. Un grand nombre des « créations révolutionnaires » de l'avant-garde se verrait relativisées par une référence à l'histoire des techniques, parce que les nouveaux procédés employés par l'art – comme le fait remarquer l'écrivain philosophe Klaus Theweleit – furent « inventés tout d'abord par des ingénieurs[35] ». Les nouvelles méthodes introduites dans la production artistique seraient ainsi plus ou moins réduites à « une copie de techniques nouvelles[36] ». En amplifiant le propos, on pourrait dire que sans inventions techniques antérieures, « le cerveau humain ne [pourrait] pas penser certaines idées, ni former certaines perceptions[37] ».

Le règne de la technique, que Heidegger ressent comme le « plus périlleux du péril[38] », s'annonce de manière particulièrement claire au tournant du XXe siècle, une époque où de nombreuses inventions furent réalisées ou appliquées pour la première fois à grande échelle, ce qui ne manqua pas de produire une certaine impression sur la production des artistes. Kittler explique : « Au moment de l'apparition des médias techniques, ceux-ci inspiraient une peur si grande que la littérature l'a décrite avec une plus grande précision qu'à notre époque d'apparent pluralisme médiatique (…) Ce qui parut sous la plume ébahie des écrivains au sujet du phonographe, du cinéma et des machines à écrire, nous procure une image spectrale d'un futur qui est notre présent.[39] »

Kittler rend compte de la dissolution de l'être humain – une « invention récente » – qui « s'effacerait tel un visage de sable au bord de la mer[40] », et fait place à « la domination du *Gestell*[41] » (ainsi que Heidegger dénomme l'ensemble de la technique envisagée comme métaphysique). Pour Kittler, on peut désormais fabriquer un être

humain par l'intermédiaire des nouvelles technologies. « Son essence est transférée vers son appareillage. Les machines s'approprient les fonctions du système nerveux central et non plus seulement, comme toutes les machines auparavant, la musculature. Et seulement alors (...) survient la nette séparation de la matière et de l'information, du réel et du symbolique. [42] » Les membres de Kraftwerk, groupe allemand d'ingénieurs du son précurseur de toute musique DJ, tentèrent dès le début des années 70 de vivre ce transfert vers l'appareillage. Ralph Hütter avoue dans une interview que les musiciens de Kraftwerk entretiennent des relations très amicales avec leurs machines. « Quand on les traite bien, elles fonctionnent bien, elles nous traitent bien. Il s'agit d'une véritable collaboration : nous jouons sur nos machines musicales, et parfois c'est elles qui jouent sur nous (...) Je fais aussi du vélo, et là c'est pareil – parfois, "ça" fait du vélo. Nous avons composé pas mal de morceaux de cette manière : ce n'est pas vraiment nous qui avons fait la musique, elle s'est produite d'elle-même. [43] » La créativité de l'auteur est maintenant le produit des circuits intégrés numériques des machines musicales, et de moins en moins celui du cerveau de l'artiste. Pour Kraftwerk, cependant, on commet une erreur fatale en séparant ainsi l'homme et la machine, la nature et la technique. Notre seule chance de survie serait de « parvenir à un rapport positif au monde. Et la technique n'a vraiment rien d'étranger, elle fait partie de notre monde. Cette curieuse conception d'une séparation recèle une force destructrice – exploiter quelque chose ici, se débarasser de quelque chose là. Ça ne peut cesser que si un mode de pensée global se met en place [44] ». Kraftwerk souhaite participer à la réflexion et à l'élaboration de cette courageuse conception de la technique.

Le sujet classique, tel qu'il fut construit au XVIIIe siècle, finit par se décomposer « en physiologie et en technologie de l'information [45] ». Kittler reconstitue historiquement l'appareillage de la conscience à partir de machines à écrire, calculatrices, phonographes et caméras. Cet appareillage est aujourd'hui entièrement devenu numérique : « Tous les flux de données débouchent sur les états N de la machine universelle de Turing, les nombres et les figures font office (en dépit du romantisme) de clefs de toutes les créatures. [46] »

Cette étude consacrée aux DJ entend prouver que le monde du symbolique s'est déjà en grande partie mué en monde des machines. L'esthétique du DJ est depuis le début articulée au développement technologique. Jusque dans les années 70, les DJ se contentaient de

passer des disques et n'utilisaient pour ce faire que deux platines et une petite table de mixage. Avec le disco, le hip-hop et les techniques du mix, du scratch et du cut, s'imposa de manière décisive le traitement artistique des platines et des disques. Avec l'introduction du sampling, le scratching des DJ devint un processus qu'une pression sur un bouton suffit à déclencher. La combinaison de bruits mis en mémoire numériquement et de logiciels de composition permit au DJ d'accéder à bas prix au monde des producteurs de musique. La technique évolue actuellement à une vitesse telle qu'on ne peut prédire avec facilité la manière dont les DJ produiront de la musique dans cinq ou dix ans et quelles machines ils utiliseront lors de leurs apparitions dans les clubs. L'ingénieur et l'artiste tiennent le destin de la musique pop entre leurs mains réunies.

Le problème de l'écriture

Celui qui écrit est le plus souvent assis devant son ordinateur. Ses seuls compagnons sont les livres et les journaux qui s'empilent sur sa table de travail. L'écrivain communique avec d'autres écrivains par l'intermédiaire de leurs textes et commence ainsi à se sentir moins seul. Il y reconnaît ses propres idées, ou est incité à la pensée. L'idée banale et ancienne professant qu'on doit tout tirer de soi-même semble en 1995 pitoyablement éloignée. Celui qui écrit a besoin du reste du monde, sinon son texte demeure misérable et autiste. Le DJ rencontre une solitude semblable, lorsqu'il reste assis devant ses platines à la maison et qu'il passe ses journées avec ses disques. Pourtant, plus encore que l'écrivain grâce à ses textes, le DJ rompt cet isolement grâce à la musique. La musique est une amante, plus qu'aucun texte ne le sera jamais, parce qu'elle parle directement au cœur. La musique est un médium de l'immédiateté absolue, alors que le texte, qui nécessite l'intermédiaire des mots et des symboles, s'adresse à l'intelligence. À partir de sa solitude, le DJ engendre de la musique, l'écrivain des textes, le penseur des concepts et des théories. Peut-être toutes les productions artistiques naissent-elles d'une victoire sur la solitude par un acte qui puise dans le sentiment même d'isolement la force de s'en arracher pour prendre pied dans le monde.

La création s'abreuve toujours de milliers de causes et de sources d'énergie. Ce livre consacré aux DJ tentera de s'approprier leurs méthodes de productions, toutes faites d'amour et d'enthousiasme, pour également les employer dans l'élaboration du texte. La première forme et la plus fondamentale que revêt l'art du DJ, c'est de mixer

ensemble deux disques, pour créer un troisième élément. Les écrivains peuvent mixer des textes préexistants, et les penseurs peuvent fusionner des idées et des théories antérieures. C'est ce qui va très souvent se produire au cours de ce travail : tout penseur et tout écrivain prêt à se laisser utiliser et exploiter pour la réalisation de ce projet sera le bienvenu. Les DJ retravaillent un mix jusqu'à ce qu'il sonne bien et que leurs propres idées y soient traduites en sons. C'est exactement ce qui se passe dans ce texte : d'Adorno à Tate, tous auront la parole et se retrouveront accouplés et reliés les uns aux autres, découpés en morceaux et mélangés jusqu'à l'inintelligibilité, de laquelle ensuite jaillira une nouvelle intelligibilité. Chacune des deux platines est autonome, de sorte qu'on peut jouer la *Symphonie héroïque* de Beethoven sur l'une et un *wild-pitch remix* de DJ Pierre sur l'autre. On ne peut en déduire aucune sorte de règle, mise à part celle-ci : de la synthèse doit surgir un objet nouveau et à la fin du processus les deux objets mixés ne doivent plus être étrangers l'un à l'autre. Adorno et Greg Tate doivent ainsi se féconder pour communiquer et cesser d'être isolés.

La deuxième composante fondamentale de l'art du DJ est le remix. Dérivée du principe de la synthèse de deux platines, l'idée du remix apparut au milieu des années 70 : elle consiste à donner une nouvelle interprétation d'une chanson antérieure par un processus de reproduction créative. Pour la plupart, les remixes doivent permettre à un morceau préexistant de mieux marcher dans le cadre d'une discothèque et de mieux s'harmoniser aux autres éléments du mix exécuté par le DJ. Le remix consiste donc à détourner délibérément un morceau vers un contexte prémédité, dans un but précis. Selon le nouvel arrangement, le remix conserve une proportion plus ou moins grande de l'ancien morceau dans la nouvelle forme, et selon le remix on peut parler d'une chanson nouvelle ou d'une rénovation prudente de l'ancien titre. Même Walter Benjamin ou Karl Marx se laissent aisément remixer. En effet, le remix ne permet pas seulement de garantir l'adaptation à un nouveau contexte, mais il rend également possible la réactualisation d'une vieille (mais brillante) idée. La plupart du temps, le remix prend source dans l'amour de la version originale conjuguée à la conviction que cette création initiale peut et doit être envisagée d'un œil neuf, donner lieu à des variations et s'enrichir de nouveaux apports. L'objectif du remix est d'aider l'original à accéder à une nouvelle vie, de renforcer son influence et de préserver l'idée qui le sous-tend. Le remix sert l'original sans oublier ses propres intérêts. Mieux encore : il sert l'original en ayant conscience de proclamer et

de préciser ses propres intérêts. Marx et Benjamin sont remixés dans l'amour et la dévotion de l'original. Sans cet amour et cette dévotion, les remixes demeurent le plus souvent insipides, pitoyables et ennuyeux. Ce qu'il y a de génial avec les remixes, c'est que le remixeur n'est pas tenu de se charger de la totalité de l'original, mais seulement des fragments qu'il aime et qui l'ont séduit, des fragments qu'il estime pouvoir fonctionner dans le contexte où il compte les insérer. Il ne s'agit pas pour lui d'en sauver l'authenticité, mais d'en créer une nouvelle.

La technologie du sampling s'est imposée comme le troisième pilier des compositions du DJ. Sans le scratching, le mix et le remix, le sampling n'aurait vraisemblablement jamais fait son apparition dans l'histoire de la musique sous la forme qu'on lui connaît. Le sampling permet de stocker et de manipuler toutes sortes de sons par la technologie numérique. De simples grincements à des séquences mélodiques entières, tout peut être samplé avec cette technologie en pleine évolution. Le sampling rend possible l'insertion de sons originaux à n'importe quel endroit voulu, sous n'importe quelle forme voulue. Il fait de l'original un matériau malléable et rationnellement utilisable. Il permet d'injecter dans le produit artistique en cours d'élaboration des bruits authentiques extraits du monde extérieur. C'est précisément dans ce sens que cette étude recourt fréquemment au sampling. Des citations et des images tirées de livres, de journaux, de chansons et de films constituent des samples qui doivent conférer au texte de la couleur, de la force et de l'hétérogénéité. Ce travail doit scintiller et resplendir d'autant de couleurs et de matériaux que possible. C'est le contexte qui permet de préserver l'unité de la langue. Cependant, la forme que revêtent ici les citations se distingue de ce qu'on trouve dans de nombreux travaux qui avalent les particularités de la langue étrangère et où le langage de l'auteur s'accapare en toute sérénité les pensées étrangères. Cela se produira rarement au cours de ce travail : bien au contraire, autant de voix différentes qu'il est possible devront se faire entendre. Le rappeur Biz Markie a intitulé l'un de ses albums *All Samples Cleared*, allusion au fait que les samples doivent être signalés en tant que tels. C'est pour cette raison que les publications universitaires comportent des notes et des bibliographies. Cette étude est en grande partie historique, et rien n'est plus dangereux que d'affronter une étude historique sans samples ou avec des samples camouflés. Les samples donnent au lecteur ou à l'utilisateur la possibilité de vérifier les affirmations de l'auteur, et se trouvent à la disposition de quiconque voudrait remixer le texte en les utilisant selon ses intentions propres.

Le DJ doit connaître très précisément les passages de ses disques préférés s'il entend les insérer avec justesse dans ses remixes. Il en est de même avec les écrivains et les penseurs qui soulignent dans leurs livres leurs passages préférés ou notent sur une fiche les idées qui le frappent.

Ces trois arts propres au DJ ont une propriété commune : ils ne se contentent pas de mettre à bas les limites étroites de leurs propres déterminations, ils ne peuvent même pas admettre de limites. Le DJ n'est pas tolérant, il se dévoue passionnément à tout ce qui lui tient à cœur et il bricole son œuvre personnelle à partir de tout ce qu'il aime. C'est également ainsi que l'on doit écrire : ce qui plaît à l'écrivain et ce qu'il aime à penser se trouve mélangé, remixé et samplé. C'est plus amusant, ça sauve en grande partie le texte de l'ennui et de l'étroitesse d'esprit, et cela permet à l'écrivain et penseur d'oublier à quel point il est seul.

Le problème de l'histoire

Quand j'ai pour la première fois médité l'idée de ce livre, mon intention principale était d'aboutir à une esthétique du phénomène que constitue le DJ. Au fil de la recherche et de l'examen du matériau, cette idée de départ s'est fondamentalement transformée. Il est apparu qu'on avait très peu écrit sur l'histoire du DJ, et encore de manière confuse, imprécise et contradictoire.

Rédiger l'histoire de la musique pop revient à raconter des mythes. On peut s'appuyer efficacement sur les études bien documentées que Greil Marcus, Arnold Shaw et David Toop ont consacrées à l'histoire de la pop ainsi que sur les judicieuses réflexions de Nik Cohn (créateur de mythes) et de Diedrich Diederichsen (déconstructeur de mythes). Une quantité astronomique de livres et d'articles a été rassemblée et minutieusement examinée en vue de cette histoire du DJ. Le fait de citer de manière détaillée fait de l'histoire du DJ une histoire du discours/texte auquel ce personnage a donné lieu, histoire qui peut prétendre constituer une bonne description du phénomène DJ. Cette étude historiographique comporte deux parties : la première traite du DJ avant qu'il ne se mue en producteur et en artiste, et couvre la période débutant en 1907 pour s'achever à la fin des années 1960. On mettra en évidence par l'évocation de personnalités remarquables l'influence que le DJ a pu exercer, dès cette époque, sur l'histoire de la musique et sur la façon dont la pop fut reçue par le public, mais aussi l'importance de la contribution qu'il a apportée à l'écriture de l'histoire de la pop. La seconde partie de cette histoire du DJ constitue le véritable centre d'intérêt de ce livre et marque la transition qui, de

l'individu qui pose des disques sur une platine, conduit à l'artiste ; sans avoir connaissance de la période précédente elle ne serait pourtant ni pensable ni imaginable. Une grande part de ce travail devra donc se cantonner à un travail historiographique assez sec, même quand le DJ a réussi à inspirer un langage euphorique à des sociologues endurcis ou à d'ennuyeux spécialistes de la pop, sans mentionner des écrivains comme Cohn, Wolfe ou Pynchon qui, dans les années 60, ont porté leur attention au DJ.

Au fil de son travail sur ce livre, l'auteur s'est peu à peu départi de l'enthousiasme que lui inspiraient les folles réinterprétations de l'intellectualisme pop, de bon ton parmi les penseurs (post-)modernes depuis – au plus tard – la fin des années 70. Bien des idées sur la musique pop qui paraissent brillantes à la lecture se trouvent compromises par une méconnaissance – voire une ignorance – éclatante. Des idées ne sont brillantes que lorsqu'elles se reposent sur des connaissances précises.

Ce travail comporte naturellement une part d'idéologie, de métaphysique et de théorie, mais l'auteur n'a jamais perdu d'esprit le fait que cela pouvait devenir dangereux et virer au dogmatisme.

Tricia Rose, une universitaire afro-américaine [47] auteur d'une théorie de la musique rap, m'a encouragé à indiquer par écrit sur quelles appartenances identitaires se fondent (entre autres) mes travaux. Je me conformerai volontiers à cette pratique, cultivée depuis quelques années par les universitaires américain(e)s [48] : je suis un représentant des classes moyennes européennes blanches, de sexe masculin, hétérosexuel et situé politiquement à gauche. Jusqu'à présent les intellectuels de cette origine et de ce milieu social n'ont guère jugé nécessaire [49] de rendre publiques de tels renseignements. Seuls les représentants de minorités ont attiré l'attention sur cette étroitesse d'esprit. Ce positionnement de l'auteur me semble particulièrement important pour un livre qui se focalise sur l'historiographie et la théorisation d'une culture répandue parmi les minorités et l'underground.

La critique immanente à toute théorie crée des déchirures dans le réseau sérré de la pensée dogmatique, ce qui rend l'idéologie soustendant l'historiographie perméable, accessible aux critiques et aux améliorations. Une utilisation intensive des citations et l'hétérogénéité textuelle qui en découle visent à soutenir cette critique immanente à la théorie. Malgré les techniques d'écriture et de citation apparentées au travail du DJ que nous avons décrites dans les paragraphes

précédents, on ne doit naturellement jamais perdre de vue son écriture propre. C'est le Je de l'auteur qui tient la plume, mais ce Je ne pose plus de problème de dogmatisme s'il a conscience d'être un produit et s'il dévoile à tous ceux qui veulent les connaître les conditions présidant à sa production. Dans la musique pop, cette transparence des déterminations a valeur de signe distinctif de l'underground [50] ; après la critique à laquelle Serres, Barthes et Foucault ont soumis le savoir universitaire, le langage et le texte, elle devrait aller de soi dans les travaux à vocation scientifique. « L'observateur fait fuir l'observé en traînant avec lui ses sonnailles, la langue [51] », écrit Serres. Le langage, mélangé à d'autres choses, remixé ou samplé, donne à l'objet observé la chance de s'exprimer lui-même. On demande à l'objet s'il a lui-même une langue ou s'il en connaît une dans laquelle il se reconnaît. Quand ensuite l'observateur se retrouve seul, il peut penser sans être dérangé. Alors l'historien redevient philosophe.

L'idée de progrès, telle qu'elle s'est présentée, dans l'histoire de l'art et de la littérature, comme produit de l'avant-garde, semble se heurter à ses limites dans de nombreux secteurs de la production culturelle. Les idées sont des abstractions de la réalité, et c'est pourquoi on doit prendre la décision de les suivre ou non. « La philosophie défend le point de vue contraire, à savoir que rien n'a plus de réalité effective que l'idée [52] », écrivait Hegel dans sa *Philosophie du droit* ; s'il était question d'un travail purement philosophique totalement voué aux idées, le DJ théoricien risquerait de sombrer dans le champ de la spéculation. Cependant, une historiographie fortement teintée de philosophie doit justifier les idées qu'elle développe, en particulier lorsqu'il s'agit d'un concept – à notre époque de scepticisme historique – aussi profond et aussi important que celui de progrès.

L'historiographie, comme toute forme de connaissance scientifique, se voit remise en question par la critique du texte, du langage et de l'idéologie développée depuis Nietzsche jusqu'à Foucault. L'artificialité de l'idée d'histoire ainsi que les liens qu'entretient cette artificialité avec les intérêts de la société dominante ont problématisé l'historiographie de diverses manières. Foucault, en particulier, a bien montré l'importance de cette dernière – en dépit de toute restriction idéologique. Dénonciateur de la terreur régnant dans le champ du savoir, il utilise l'histoire de la science pour identifier l'arbitraire et le discours de pouvoir sévissant au sein des sciences humaines. Le fait que l'historiographie que nous avons entreprise s'inscrive dans un projet

scientifique n'enlève rien à sa force et à son importance, mais souligne plutôt le fait que son abandon reviendrait à renoncer à toute critique et donc, en fin de compte, à l'espoir d'opposer au discours de pouvoir un contre-discours. Foucault, « archéologue », archiviste et historien, sauve, parmi les instruments de torture des sciences humaines, les outils indispensables à la poursuite de la rédaction d'un grand projet humanitaire.

D'une puissance comparable à l'attentat mené par Foucault contre l'édifice des sciences humaines, les coups de Deleuze et Guattari s'adressent – comme chez Foucault – aussi bien aux « ascètes politiques, [aux] militants moroses » et aux « terroristes de la théorie » qu'aux « pitoyables techniciens du désir – les psychanalystes et les sémiologues qui enregistrent chaque signe et chaque symptôme, et qui voudraient réduire l'organisation multiple du désir à la loi binaire de la structure et du manque [53] ». L'ennemi juré de l'*Anti-Œdipe* demeure cependant le fascisme. Non seulement sa manifestation historique qui a sévi en Italie et en Allemagne, mais aussi « le fascisme qui est en nous tous, qui hante nos esprits et nos conduites quotidiennes, le fascisme qui nous fait aimer le pouvoir, désirer cette chose même qui nous domine et nous exploite [54] ».

Sur fond d'un savoir universel, Foucault, Deleuze, Guattari, Barthes et – bien que d'une manière plus badine – Serres, dépistent avec finesse toute forme de pouvoir et de violence, faisant ainsi office d'« Amnesty International » de la communauté des universitaires de tout temps et de tous lieux. Pourtant la critique de l'idéologie, telle qu'on ne la trouve que dans la tradition se réclamant de la gauche, ne doit pas mettre en péril son propre projet. Les grands critiques français du terrorisme du savoir se sont tous engagés dans les rangs de la contestation de gauche après la seconde guerre mondiale et ont lutté du côté des opprimés et des personnes privées de tout droit. Avant toute critique idéologique s'exerçant dans le royaume de l'esprit et de la philosophie, doit se trouver une attitude politique qui se pose en relation directe avec les événements politiques. Précisément quand le nationalisme, l'extrémisme de droite et le néonazisme célèbrent en Russie, en Autriche, en Italie et en Allemagne [et en France, *N.d.T.*] une sinistre résurrection. Il faut alors critiquer le pouvoir d'une manière bien plus simple et directe.

La critique de l'idéologie ne doit pas entraîner l'impossibilité de toute historiographie, surtout si elle traite de l'underground. L'histoire des

minorités doit être racontée pour empêcher que toute mention n'en soit rayée dans la mythologie du mainstream. La disco et la house dépendent particulièrement de ce soutien, tandis que les artistes de la culture hip-hop ont pris leur propre historiographie en main.

Préhistoire

Les premiers DJ, pionniers de la radio

L'histoire du DJ commence avec celle de la radio. En 1906, dix-huit ans après la découverte des ondes électromagnétiques par le physicien allemand Heinrich Hertz et dix ans après que l'Italien Guglielmo Marconi, en s'appuyant sur cette avancée, eut transmis des signaux de morse, deux ingénieurs américains, Reginald A. Fessenden et Lee DeForest, parvinrent à transmettre en clair des signaux acoustiques. Les conditions nécessaires pour émettre de la musique, des paroles et des bruits vers plusieurs récepteurs étaient réunies : la veille de Noël de l'année 1906 marque la « date de naissance de la radio comme médium publicitaire [55] », lorsque les navires de la côte est des États-Unis qui étaient équipés d'appareils de radio purent recevoir la toute première émission. Depuis Brant Rock (près de Boston) dans le Massachusetts, Fessenden émettait un programme recueilli composé de lectures de l'Évangile selon saint-Luc, agrémentées d'intermèdes chantés et de solos de violons exécutés par le pionnier de la radio lui-même. Toutefois, en diffusant à travers l'éther un enregistrement sur disque du *Largo* de Häendel [56], Fessenden devint également le premier DJ. S'il est possible de le considérer comme tel, c'est parce qu'il ne se contentait pas de passer des disques pour sa famille, ses amis ou des connaissances, mais il se servait d'un médium qui, s'il était encore loin de faire partie des massmedia, avait tout pour conquérir un public toujours plus large. De plus la transmission de ce disque s'inscrit dans une émission de divertissement et de méditation.

Avant l'invention des clubs et des discothèques pendant la seconde guerre mondiale, la radio constituait le seul domaine d'activité des DJ.

C'est ainsi qu'un pionnier de la TSF comme Fessenden devint le premier DJ. Dix-neuf ans après qu'Emile Berlinger l'a inventé, le médium de masse qu'était le disque s'était trouvé à la fois un rival et un propagandiste. Un rival, parce que la radio se concentrait sur la diffusion de musiques jouées en direct ; un propagandiste, parce qu'elle ne pouvait pas toujours offrir de la musique en direct et devait se rabattre sur les disques comme produit de substitution. La production massive de médias de transmission et d'enregistrement devait contribuer à la suprématie [57] du disque dans le monde des sons. La radio « donna sa charge électrique au monde du phonographe [58] », comme l'affirmait Marshall McLuhan. Sans le DJ, cependant, cette charge se serait affaiblie sans rien produire. La radio, le disque et le DJ s'engagèrent dans une symbiose fructueuse. Le DJ pouvait organiser son programme musical sans se préoccuper des grands orchestres, des artistes capricieux ni d'aucun autre impondérable dû aux êtres humains. Les disques ne protestent pas, ne réclament aucune rétribution et peuvent jouer n'importe quel genre de musique.

Cependant la victoire définitive du DJ dans les stations de radio devait se faire attendre encore quelque temps. Comme Fessenden, DeForest revendiquait le titre de premier DJ. Pour sa première émission, diffusée en 1907 depuis un laboratoire situé dans le Parker Building à New York, il utilisa un disque comportant l'ouverture de l'opéra *Guillaume Tell* de Gioacchino Rossini. « Bien sûr, à cette époque il n'y avait pas beaucoup de récepteurs, mais c'était moi le premier disc-jockey [59] », déclarait-il. Après DeForest, se présentèrent de nombreux pionniers de la radio qui se seraient bien vus comme les ancêtres de tous les DJ.

La période précédant la première guerre mondiale abondait en bricoleurs de tout poil qui voyaient dans la radio le médium de l'avenir et voulaient en faire partie. L'Amérique grouillait de fanatiques de la radio, appelés avec sympathie « amateurs », qui émettaient sur toutes les fréquences grâce à l'absence de réglementation [60]. En janvier 1909, Charles D. « Doc » Herold installa à San José sa première station de radio, après avoir distribué des postes à galène à ses voisins et aux habitants de sa région. Le programme de la station de Herold se composait de discussions, d'informations et de diffusion de disques. De 1909 à 1917, il transmit régulièrement une émission de divertissement [61]. À peu près au même moment Thomas E. Clark passait depuis Detroit des disques pour les bateaux à vapeur du Lac Erié qui étaient équipés d'un matériel de réception téléphonique.

Pour les tout premiers pionniers de la radio, diffuser des disques représentait la seule façon possible de réaliser une émission. En effet, une condition indispensable à la réalisation d'un programme de radio est de pouvoir facilement disposer de tous les éléments, et la plupart de ces « radio diffuseurs » étaient les seuls membres de leur entreprise. À portée de main, sur les rayons de sa discothèque, l'homme qui tenait le micro avait tout le monde de la musique à sa disposition.

Une des premières personnes à saisir toutes les possibilités que recélait ce format fut le docteur Ellman B. Myers qui fut, après tous ces DJ à temps partiels, le premier à pratiquer à plein temps. Dès 1911, il diffusait dix-huit heures de programme composé presque exclusivement de disques. Sa compagne Sybil M. True devint en 1914 la première femme en charge d'un programme de radio, et le premier DJ de sexe féminin. Elle achetait ses disques à la boutique du coin, avant tout pour amener de jeunes auditeurs au nouveau médium. Elle passait les airs en vogue à l'époque, et le lendemain les gamins allaient acheter leur disque préféré [62].

Pendant la première guerre mondiale, tous les mercredis et samedis soirs, un ingénieur radio, le docteur Franck Conrad, lançait sur les ondes un programme musical depuis son garage, à Pittsburgh [63]. Il reçut bien vite les réactions d'auditeurs qui lui reprochaient une sélection étriquée et réclamaient une plus grande diversité. Ces critiques combinées aux louanges et aux suggestions qui lui parvenaient lui donnèrent une idée – quoiqu'extrêmement vague – des attentes de son public. L'audience s'accrut après la guerre, et avec elle l'impact de la sélection musicale de Conrad. Les boutiques de la région enregistraient une progression de la demande pour les disques qui étaient passés la veille à la radio et, le 29 septembre 1920, un disquaire fit sa réclame en promettant la liste complète des morceaux précédemment diffusés [64].

La même année, l'homme qui exploitait dans un garage le petit émetteur « Station 8XK » devint le fondateur et le premier directeur d'une station commerciale. Conrad, qui travaillait pour la firme Westinghouse, mettait au point des émetteurs et des récepteurs radio. L'émetteur haute fréquence KDKA, construit à l'est de Pittsburgh, dans l'enceinte de l'entreprise, se rendit vite célèbre, entre autre pour avoir rendu compte des élections présidentielles de 1921 entre Harding et Cox. La première station agréée officiellement diffusa à partir du 2 novembre 1920 un programme qui comportait, à côté de la musique, du sport et de la politique [65]. Au Canada, au même moment, la station XWA mise sur pied par la société Marconi entrait en activité.

En Allemagne, les choses n'allaient pas aussi vite. Dès le départ, le développement de la radiodiffusion fut l'apanage de l'État et des militaires. Déjà, pendant la période impériale, la télégraphie sans fil ressortissait « exclusivement au domaine de souveraineté de l'État[66] », depuis la Loi Impériale sur le Télégraphe de 1892[67]. En Allemagne, en 1914, au début de la première guerre mondiale, trois secteurs d'activité utilisaient la radio : les communications militaires (armée et marine) ; les communications internationales et la navigation civile, qui relevaient du service public ; et les communications coloniales (service administratif). Avant la première guerre mondiale, la télégraphie militaire employait 5 550 officiers et 5 800 soldats du rang ; en 1918 l'effectif des troupes de renseignements atteignait 4 381 officiers et 185 000 hommes du rang[68]. Ces chiffres démontrent à quel point la première guerre Mondiale était déjà une guerre des médias. « Les troupes de radiotélégraphistes qui connaissaient une croissance exponentielle voulaient cependant aussi être diverties », suppose Kittler, qui décrit la guerre de position dans les tranchées comme une expérience de « privation sensorielle[69] ».

À partir de mai 1917 donc, une émission de radio fut diffusée dans les tranchées. Elle avait été mise sur pied par Hans Bredow, ingénieur d'AEG et futur chef de la radio allemande. Là encore on eut recours à de la musique sur disque, diffusée en alternance avec de monotones lectures d'articles de journaux. Le premier DJ de radio allemand fut donc un militaire : les débuts du disc-jockey en Allemagne n'étaient guère prometteurs. Quand les échelons les plus élevés de la hiérarchie eurent vent de ces expérimentations, qu'ils considérèrent comme du détournement de matériel militaire, ces essais d'émissions de distraction et de divertissement furent interdites.

Sous la République de Weimar, la radiodiffusion relevait de la Poste. Hans Bredow était secrétaire d'État au ministère de la Poste, chargé du développement de la radio en Allemagne. À partir de 1920, on procéda régulièrement à des tentatives de transmission depuis l'émetteur principal situé à Wusterhausen, et à partir du 29 octobre 1923 « Die Deutsche Stunde » [« L'Heure allemande »], un service proche de la Reichspost et des Affaires Étrangères, commença à émettre à partir de la Vox-Haus, à Berlin. L'État contrôlait et surveillait jusqu'à l'organisation technique et au contenu.

Au milieu des années 20, des stations avaient été fondées dans presque tous les états européens, et cependant l'Amérique demeurait le pays de l'avant-garde de la radio. Le nombre d'émetteurs y augmenta,

en l'espace de six mois, de 60 (en mars 1922) à 564 stations (en novembre). À ces 600 stations principales s'ajoutent encore un millier de plus petites, exploitées par des amateurs[70].

Avec l'émergence de stations de radio importantes, puissantes et prospères, les DJ de radio furent progressivement écartés des responsabilités de la mise en forme des programmes. Les stations s'offrirent de grands orchestres qui jouaient en direct dans de grands spectacles. Les disques n'étaient plus admis qu'en cas d'embarras. Depuis le milieu des années 20, on enregistrait pour la radio des concerts ou des spectacles sur leur lieu d'exécution. Pourtant, le DJ ne quitta jamais tout à fait le devant de la scène.

Dans *The Deejays*, premier livre consacré aux DJ et premier monument élevé à leur gloire, Arnold Passman signale leur constante présence à la radio. En 1926 et 1927, le nombre de disques diffusés à la radio s'accrut fortement, et avec l'arrivée de la crise de nombreuses stations importantes se rabattirent sur la musique en conserve, bien moins chère[71]. En conséquence, l'industrie discographique et les exploitants de stations de radio se livrèrent une bataille interminable au sujet des droits de diffusion et de copyright. Ce ne furent plus qu'interdictions, restrictions et procédures légales[72]. Non seulement l'industrie du disque, mais également les musiciens se sentaient floués par le passage de disques à l'antenne. Le syndicaliste James Caesar Petrillo, de l'« American Federation of Musicians », dépeignait les DJ comme les fossoyeurs des musiciens de concert et les combattit avec acharnement[73]. D'autres organisations de musiciens plaidaient pour que les radios qui diffusaient des disques soient contraintes d'embaucher des musiciens dans leurs stations.

Les discussions sur la valeur du DJ au sein de l'industrie de la musique se perpétuèrent. Ce qui est incontestable, c'est que dès cette époque les qualités de propagandiste du DJ furent utilisées et que les premiers pots de vin furent versés pour s'assurer que le DJ diffuserait bien le disque qu'il s'agissait de promouvoir.

« *Pay-to-play* », abrégé en « payola », devint l'expression consacrée pour désigner les dessous de table accordés aux DJ. À la fin des années 50, la propagation de cette pratique aboutit à un énorme scandale en Amérique (cf. le chapitre consacré au payola, p. 61). L'apparition des premiers cas de payola indique clairement que les DJ disposaient de pouvoir, d'influence et d'un grand charisme.

Le DJ était « quelqu'un », et cela bien que la plupart des stations de radio aient de préférence fait travailler leurs DJ dans l'anonymat.

La voix qu'on entendait entre les disques devait conduire imperceptiblement, sans rupture, d'un disque à un autre, et surtout intercaler de nombreuses annonces publicitaires dans l'émission. Ainsi, le DJ devait faire passer sa personnalité à l'arrière-plan au profit des produits et de la musique. Ce concept ne marchait pas : en effet, les premiers DJ de radio qui s'arrachèrent à l'anonymat furent noyés sous le courrier des admirateurs.

Le premier DJ vedette

La première véritable star chez les DJ fut Martin Block. Au début des années 30, cet ancien représentant de commerce avait fait des piges dans une vingtaine de stations avant d'intégrer la petite station new-yorkaise WNEW. La légende prétend que Block aurait commencé à lancer des disques le 2 février 1935, alors qu'il attendait des nouvelles sur le déroulement du procès des ravisseurs du fils de Lindbergh. À cette époque, les archives de la station ne comportaient toujours pas le moindre disque[74]. Block venait d'en acheter les premiers au coin de la rue au Liberty Music Shop, et il s'agissait exclusivement d'enregistrements du chef d'orchestre et trompettiste Clyde McCoy. Block ne diffusa donc pas un « *hodgepodge* » (salmigondis)[75] de disques, mais enchaîna des chansons de McCoy en imitant le déroulement d'un concert ou d'un bal. Entre les morceaux, il tenait une conversation imaginaire avec le musicien et apporta à l'animation une qualité inconnue[76] : c'était tout à la fois un show, du journalisme et une émission musicale.

Toutefois, Block n'était pas l'inventeur de ce genre d'émission : il l'avait copiée sur un DJ de Los Angeles nommé Al Jarvis. Sur KFBW, une station de Los Angeles, celui-ci avait commencé dès 1932 à passer des disques en donnant à l'auditeur l'illusion d'assister à un concert. Ce show, qu'il parait de sa gouaille imaginative, Al Jarvis le nomma « The World's Largest Make-Believe Ballroom » [« Le plus grand bal imaginaire du monde »]. Ce titre était un mélange de rodomontades mégalomanes et d'un insolent aveu d'escroquerie, et pourtant Block devait être le seul à connaître un succès gigantesque grâce à ce cocktail. Jarvis demeura un DJ californien de moyenne notoriété.

À New York, la version du « Make-Believe Ball » que livra Block monopolisa les conversations. Block se dégota son propre commanditaire, une entreprise qui fabriquait des pilules pour maigrir. Son slogan devenu célèbre, « *Be fair to your husband by taking the reducing pills* » [« Prenez ces pilules amaigrissantes par loyauté envers votre mari »], susurré d'une voix enjôleuse, permit à la station d'enregistrer

600 commandes un seul jour après la première diffusion. À la fin de la première semaine, on en était à 3750[77]. Les responsables de WNEW, jusque-là sceptiques et ne voulant à aucun prix d'un « *disc show* » dans leur grille de programmes, renièrent leur dogme consistant à ne diffuser que de la musique jouée en direct par des musiciens. Ils eurent raison, car au bout de quatre mois seulement on estimait l'audience moyenne du « Make-Believe Ballrom » à quatre millions d'auditeurs. Jusqu'à 12 000 lettres d'admirateurs atterrissaient chaque semaine sur le bureau de Block[78].

L'industrie de la musique et les agences de publicité l'avaient compris : Martin Block était « chaud, tout comme son programme[79] ». Toujours la même année, cette émission populaire retransmise d'une salle de bal illusoire vit sa durée portée à deux heures et demie. L'industrie discographique approvisionnait le DJ en disques, en interviews et en stars. Dans ces émissions, Block, qui s'intéressait beaucoup aux coulisses du business de la musique, lançait des disques entre lesquels il discutait, avec les musiciens et les producteurs, de leur travail, leurs problèmes et leurs sources d'inspiration.



Martin Block (à gauche) avec Benny Goodman

Le concept de disc-jockey démontrait pour la première fois qu'il recélait – comme l'a dit l'historienne de la radio Donna L. Harper – un incroyable potentiel[80]. Les annonceurs faisaient la queue pour décrocher un quart d'heure de l'émission de Block – les produits dont il faisait la réclame se vendaient, peu importe qu'il s'agisse de pilules, de cigarettes ou de congélateurs[81]. Block n'était pas seulement un type qui passait des disques et un génial baratineur, c'était aussi et avant tout un homme de publicité. Il écrivait lui-même les textes des publicités de ses commanditaires, et en était fier. Ses slogans pour les cigarettes Lucky Strike (« *Lucky Strike Means Fine Tobacco* » [« Lucky Strike, ça veut dire tabac de première qualité »]) ou Chesterfield (« *Always Buy Chesterfields* » [« Achetez toujours des Chesterfield »]) ont marqué pour longtemps le marketing des médias. En 1938, grâce à sa force de vente, Block entra dans la légende : il réussit à vendre pendant une tempête de neige 300 congélateurs pour un grand magasin de Newark (New Jersey).

Les auditeurs semblaient vouer à leur DJ une confiance illimitée. Le philosophe des médias Marshall McLuhan décrivait le côté direct

de la radio par le fait qu'« elle ouvre tout un monde de communication tacite entre l'auteur-speaker et l'auditeur [82] ». « Une expérience privée », à laquelle McLuhan reconnaît des points de résonnance dans la psychologie profonde : « Des profondeurs subliminales de la radio surgit l'écho résonnant des trompes tribales et des tam-tams antiques. C'est quelque chose d'inhérent à la nature même de ce médium qui a le pouvoir de transformer l'individu et la société en une seule et même chambre réverbérante. [83] » Et qu'y avait-il de plus naturel pour un ancien représentant de commerce astucieux doublé d'un animateur-né que d'exploiter pour la publicité la propriété d'écho que recèle le « tam-tam tribal de la radio » (McLuhan). Block, « un type à la voix de crooner [84] », mêlait le rôle de l'animateur [*entertainer*] à celui du représentant de commerce en présentant d'un seul jet diffusion de disques, textes radiophoniques et publicités. L'homme qui vient de cajoler l'auditeur en lui passant son air favori est le même que celui qui, quelques secondes plus tard, lui vante les mérites d'une cigarette ou d'un laxatif : la même voix de crooner, la même personne, toujours la même familiarité. Le DJ se définit comme un animateur qui inspire – comme si ça allait de soi – un sentiment de proximité et de familiarité.

Le succès de Block constitue un parfait exemple de ce qu'Horkheimer et Adorno ont caractérisé comme une fusion de la réclame avec l'industrie culturelle : « Dans les deux cas, l'impératif de l'efficacité transforme la technique en psychotechnique, en technique de manipulation des hommes. Dans les deux cas règnent les normes de l'insolite pourtant familier, du facile pourtant captivant, de l'habile pourtant simple. [85] » Il est même possible qu'Adorno et Horkheimer aient entendu Block : en effet, dans leur essai sur la radio, « fruit tardif de la culture de masse », la publicité Chesterfield (celle de Block ?) est présentée comme un paradigme. « La cigarette Chesterfield n'est que la cigarette de la nation, mais la radio est la voix de la nation. [86] » Le fait que Block n'ait jamais considéré qu'il produisait de la culture, et qu'il ne voyait aucun problème à mélanger émission de radio et publicité, fait de lui un exemple d'autant plus significatif. Avec une transparence obscène, il incarne cette fusion de la réclame et de l'industrie de la culture à partir des années 30.

Passman souligne le fait que le succès de Block, en tant que vendeur, doit se comprendre avec en toile de fond la récente crise de 1929. À l'époque, les gens considéraient la vente d'un produit de consommation comme le « *summum bonum* » [souverain bien] [87]. Le mélange

séduisant que servait Block, à base d'expressions formelles (« *Ladies and Gentlemen* ») et de discours très intime (« *For you, and you, and especially,* you ! »), engendrait une confiance et une compréhension telles que seul le Président avait pu en susciter jusqu'alors [88]. Block jouissait d'une popularité telle qu'il pouvait même vendre son émission à d'autres stations, ce qui fait de lui le premier DJ dont l'œuvre mise sur le marché entrait dans le monde des affaires sous la forme de « marchandise » [89]. Block est l'ancêtre de tous ces DJ démagogues qui, plutôt que d'exprimer leurs goûts musicaux, leur attitude et leur individualité, recherchaient le succès avec leur cocktail de musique, de publicité et de baratin [90].

Block demeura longtemps au sommet de la vague. Pendant la guerre, il se chargea de plusieurs émissions qu'on pouvait entendre non seulement à New York, mais également dans bien d'autres États américains. À la fin de la guerre, il faisait partie des membres les mieux rémunérés de l'industrie du divertissement. En 1948, il reçut presque deux millions de dollars [91] rien que pour la vente du « Make-Believe Ballroom » à trente stations, une somme incroyablement élevée à cette époque. En 1954, Block se lia à la station de radio ABC par un contrat d'un montant d'un million [92], alors qu'à ce moment l'audience était déjà sur le déclin. La grande époque de Block, ce furent la fin des années 30, toutes les années 40 et le début des années 50. Il ne comprit rien à l'avènement du rock'n roll et d'Alan Freed, le nouveau DJ superstar, et devint l'un des critiques les plus acerbes de la toute jeune musique pop [93].

Play my music, man !

Le DJ avait de l'influence – les musiciens en convinrent rapidement. En 1948, le chef d'orchestre Art Mooney envoya aux DJ les plus renommés sa version de la ballade « I'm Looking Over a Four-Leaf Clover ». Une copie ornée d'une dédicace personnelle parvint à Salt Lake City au spécialiste passionné de jazz Albert (Jazzbo) Collins. Flatté par les phrases chaleureuses que lui adressait l'artiste, il diffusa sans l'avoir écoutée auparavant cette ballade, enjouée mais banale, dans le cadre de son émission, très appréciée mais puriste en matière de jazz. Le morceau commençait par un solo de banjo, véritable torture pour des amateurs de jazz. Déconcerté, Collins écouta le disque jusqu'à la fin, puis gémit au micro : « J'ai du mal à y croire, mais j'ai peut-être tort. On va l'écouter encore une fois. [94] » Après ce deuxième passage les téléphones de la station se mirent à sonner à toute volée et tout le

monde voulut savoir de quel morceau il s'agissait. Collins, écœuré par le mauvais goût de ses auditeurs, fit tourner le disque tout l'après-midi[95]. Il lui donnait un nouveau nom à chaque passage, jusqu'à ce que les lignes téléphoniques n'en puissent plus et que la police ne soit prévenue. Ce scandale de Salt Lake City fit dans les jours suivants les gros titres de nombreux journaux dans tous les États-Unis. « Cet après-midi-là, l'histoire de la pop s'écrivait[96] » déclarait Hazel Meyer en 1958 dans l'un des premiers livres consacrés à la musique pop. La médiocre ballade d'Art Mooney se hissa parmi les quatre titres les plus vendus de l'année.

« Peu importe ce que c'est. Je veux faire des tubes[97] » : c'est ainsi que Bill Randle, de Cleveland, décrivait dès 1949 sa fonction de DJ. Randle découvrit Johnny Ray et Tony Bennett. Il réussit sa « première démonstration de force[98] » lorsqu'il diffusa « Saturday Night Fry », une chanson de r&b interprétée par Louis Jordan, et retransmit en direct les réactions des auditeurs. Il passa le titre tous les quarts d'heure et parvint à le rendre populaire. L'influence de Randle était si forte qu'il conseillait les maisons de disques sur la distribution et que son opinion devint un argument décisif pour les disquaires et les consommateurs qui souhaitaient commander des disques[99].

Le hit-parade : la naissance de la radio de format « Top 40 »

Au moment même où le disc-jockey Martin Block entamait sa marche triomphale, un nouveau format d'émission était en développement ; il devait renforcer le rôle de « lanceur de disques » du DJ aux dépens de ses prérogatives de dictateur du goût : il s'agissait du hit-parade. L'idée du hit-parade consistait (et consiste toujours) à passer en un temps donné les chansons et les albums qui rencontraient le plus grand succès et à diffuser ces tubes [*hits*] dans l'ordre inverse de leur popularité, jusqu'au numéro un. En 1934, les hit-parades régionaux devinrent à la mode[100] ; la même année, à New York, fut lancé le « Lucky Strike Hit Parade » sur la station NBC Red Network : au bout de quatre mois, il surpassait les autres émissions[101]. Du 20 avril 1935 au 24 avril 1959 fut diffusé chaque samedi soir « Your Hit Parade », sous-titré « America's Taste in Popular Music ». La popularité des hit-parades culmina à l'époque de la vogue des grands barytons tels que Frank Sinatra, Perry Como et Nat « King » Cole. Les stars se servaient des hit-parades comme d'une tribune, et les hit-parades exploitaient le statut de héros et de modèle des stars. Selon Philip K. Eberly, un spécialiste de la radio, des stars comme Frank Sinatra n'auraient jamais

atteint une telle célébrité sans les hit-parades. Avec l'entrée en guerre de l'Amérique, la soirée du samedi devint, pour les jeunes filles dont les maris ou les petits amis étaient sous les drapeaux, la « nuit la plus solitaire de la semaine » qu'éclairait Sinatra [102]. Avec le soutien de Lucky Strike, Sinatra devint la superstar des années 40. Au début, les tubes étaient joués dans un arrangement pour cuivres par l'orchestre de la radio accompagné de chanteurs solistes, puis les stars chantèrent elles-mêmes de plus en plus souvent, et l'on en vint plus tard à utiliser également des disques. La radio de type « Top 40 » s'empara du concept de hit-parade pour en faire l'idéologie de programmation régissant la totalité du format d'une station.

L'établissement du classement donna lieu dès le départ à des contestations. On prenait en compte les ventes de disques et de partitions de même que la fréquence des passages à la radio. Ce qui posait problème, c'était l'importance relative de ces trois critères. Dans les années 30, le magazine spécialisé *Variety* en arrivait souvent à des résultats différents du hit-parade Lucky Strike concernant le classement des charts [103]. Le sociologue John Gray Peatman, qui a étudié les hit-parades dans le cadre des recherches sur la radio du spécialiste des communications Paul Lazarfeld, a distingué deux critères supplémentaires d'évaluation des hit-parades : les titres les plus joués par les juke-box et ceux que le public réclamaient aux chefs d'orchestres [104]. Comparés aux trois facteurs majeurs, pourtant, ces deux derniers demeurèrent accessoires. La seule chose importante, c'était que personne n'ait vent du classement avant la diffusion. Lorsque Franck Sinatra visita la Maison Blanche, le Président Roosevelt lui aurait demandé quelle chanson devait être en tête des charts le samedi suivant [105].

En 1940, une enquête de CBS révéla que près de quarante-six millions d'hommes et de femmes écoutaient le hit-parade en moyenne 2,9 fois par mois [106]. Cela signifiait qu'un peu plus de la moitié de la population adulte des États-Unis faisait partie de l'auditorat du hit-parade, sans compter les jeunes filles et les garçons de moins de 18 ans. Cette proportion augmenta constamment, comme le montrent les résultats d'une étude de longue durée menée de 1939 à 1942 [107].

Le rêve de l'industrie de la musique était de produire un tube [*hit*]. Dans les études sur la radio dirigées par Lazarsfeld, Duncan MacDougald fait remarquer qu'avec la radio la durée de vie des tubes se trouve réduite. Quand au début des années 30 une chanson à succès pouvait tenir dix-huit mois, en 1941 elle ne survivait que quatre mois [108]. En conséquence, l'industrie de la musique dut produire plus vite et se

cantonner au goût populaire si elle voulait obtenir un succès calculé. En 1941, cela signifiait, à en croire MacDougald : « (1) que la mélodie soit "simple et facile à chanter et à exécuter" ; (2) que les paroles soient "romantiques", "divertissantes", et/ou qu'elles "racontent une histoire intéressante" ; (3) que le refrain comprenne 32 mesures [109] ». Une fois la chanson produite, il était d'une importance capitale de la placer à la radio. Dans les stations, les directeurs de programmes, les directeurs musicaux et les DJ devinrent des personnage-clefs de la bataille pour les parts de marché. Une nouvelle chanson n'avait une chance de faire un tube que si elle passait à la radio. Il ne faut pas s'étonner si le combat pour les diffusions radio fut si acharné. Le mécanisme de la culture pop s'appropriait le connu pour en faire du familier – un hit que tout le monde était susceptible d'acheter.

La chanson est ensuite imposée à l'auditeur par un matraquage obstiné comme le résume tristement Mac Dougald : « Le public dans son ensemble – plus spécifiquement les auditeurs de radio – a été progressivement conditionné à accepter simplement ces chansons comme des produits (musicaux) standardisés, avec une faculté d'agacement et un sens critique de plus en plus émoussé (…) On peut ainsi supposer que cette répétition calculée et cet endoctrinement tendent à l'uniformisation des goûts de l'auditeur et consécutivement à l'éradication progressive de ces goûts. [110] »

Dans leur ensemble, les recherches sur la radio menées sous la direction de Paul F. Lazarfeld et Franck N. Stanton tendent à une évaluation critique de la musique populaire et de son contexte médiatique et industriel. Elles se rapprochent manifestement de la critique de l'industrie de la culture telle qu'elle fut formulée par Adorno et Horkheimer [111] : ces deux critiques se plaignent du fait que la culture soit devenue un pur commerce et une gigantesque tromperie à destination des masses, point de vue qui semble sous-jacent aux études et aux affirmations des sociologues américains. Envisagés sous cet angle, ces deux savants, contaminés par l'arrogance de la culture électronique européenne, sont devenus étrangers à leur propre culture (pop) – à vrai dire, il faut garder à l'esprit le fait qu'à cette époque presque tous les intellectuels entretenaient un rapport critique et distancié à la culture de masse. La perspicacité de leur pronostic est cependant vérifiée par un nouveau phénomène s'imposant à la configuration des programmes radio : à partir de la forme idéologiquement pure de la musique populaire, se développe dans les années 50 une dictature du goût standardisé : la radio au format « Top 40 ».

La radio au format « Top 40 »

Le triomphe de la télévision, au début des années 50, força les stations de radio à inventer de nouvelles formes de programmes pour accrocher à la radio une large part de la population. La plupart des stations indépendantes avaient diffusé dans les années 40 un mélange inconsistant de musique et d'information principalement présenté par des DJ[112]. La radio au format « Top 40 » était ainsi en quelque sorte un perfectionnement du concept de « *music and news* » : il s'agissait d'un effort plus poussé pour s'adapter aux habitudes d'écoute des masses et pour rendre superflues les décisions du DJ en matière de goût.

David T. MacFarland, qui a étudié la naissance du format « Top 40 », attribue le succès de la radio grand public, entre autres choses, aux transformations qu'a subies la société après la seconde guerre mondiale : par exemple, la forte croissance des banlieues résidentielles qui conduisit de plus en plus de monde à passer toujours plus de temps dans sa voiture au cours des trajets quotidiens entre le domicile et le lieu de travail. Un temps souvent mis à profit pour écouter la radio, conformément à l'observation d'Adorno et Horkheimer selon lesquels « dans le capitalisme avancé, l'amusement est la prolongation du travail[113] ».

L'évolution démographique des États-Unis fut vraisemblablement plus déterminante pour le succès de la radio au format « Top 40 ». L'âge moyen de la population était en constante diminution depuis la fin de la seconde guerre mondiale. Quand, de surcroît, le baby-boom a produit son effet, le marché de la jeunesse est devenu de plus en plus attractif. Nik Cohn voit dans l'émergence de ce nouveau marché un des facteurs qui ont le plus puissamment contribué à la naissance de la pop : « (…) les hommes d'affaires n'avaient jamais par le passé considéré les adolescents comme une cible économique autonome, avec des besoins et des goûts totalement séparés du reste de la communauté. Maintenant, ces possibilités les frappèrent comme une vision prophétique, et ils réagirent vite, ne reculant devant aucune flatterie.[114] »

La radio au format « Top 40 », produit de l'industrie des médias et de la musique, n'était que du pur racolage. On donnait aux jeunes ce qu'ils voulaient entendre. Et ce qu'ils voulaient entendre, les producteurs étaient déterminés à le découvrir. Les années 50 furent aux États-Unis une époque d'abondance modeste mais généralisée, et une part importante de cet accroissement des recettes fut dépensée en produits issus de la nouvelle industrie des médias[115]. L'industrie se référait exclusivement au marché pour produire de la musique et espérait bien un jour tomber sur une mine d'or. Ce jour arriva en avril 1954, quand

Bill Haley, un chanteur de country-western d'âge mûr, grava un disque intitulé « Rock Around the Clock ». Un an plus tard, c'était un tube aux États-Unis, puis en Angleterre, et finalement dans le monde entier. Pour Nik Cohn, les quinze millions de disques vendus par Bill Haley marquent la naissance de la musique pop [116].

Ce n'est sûrement pas un hasard si cette naissance coïncide avec l'émergence du format « Top 40 ». Avant 1949, la politique musicale des radios consistait à diffuser un ragoût de tubes et de toutes autres formes de musique – classique, marches, musique folklorique… En 1949, la station KOWH d'Omaha entreprit, sous la direction de Todd Storz, de ne passer que de la musique populaire. C'est cette musique populaire qui dominait les ventes de disques et régnait sur les juke-boxes. Les titres qui rencontraient les plus grands succès étaient ensuite intégrés au format des stations adeptes du « Top 40 ». En 1953 apparurent sur WTIX (New Orleans) et sur KOWH (Omaha) les premières émissions purement taillées au format « Top 40 », qui jouaient les chansons les plus appréciées (sous différentes versions). Peu après on se mit à choisir la « meilleure » version d'un tube et à mettre les autres de côté. Le pas suivant sur le chemin du format « Top 40 » consista à diffuser les tubes du Top 40 en dehors même de l'émission consacrée à la révélation du classement. En 1956 on en vint finalement, sur KOWH puis sur les autres stations dirigées par Storz, à une sélection restreinte (« *true limited playlist* » [117]), qui fit des disques les plus populaires ceux que la radio diffusait le plus. La présence à l'antenne se révéla directement proportionnelle aux chiffres de vente.

La musique qui se vendait au milieu des années 50 était vouée corps et âme à la « révolution du rock » (Shaw) : parmi les tubes qui ont marqué le Top 40 en 1955, on trouve le « Rock Around the Clock » de Bill Haley, « Maybelline » de Chuck Berry et « At My Front Door » des El Dorado ; en 1956, Elvis Presley fut l'animateur des charts en enchaînant des tubes comme « Don't Be Cruel », « Heartbreak Hotel », « Hound Dog » ou « I Want You, I Need You, I Love You ». À sa suite, des rebelles pop tel que Fats Domino, Gene Vincent et Carl Perkins firent une entrée fracassante dans les charts [118].

La radio de format « Top 40 » vivait de l'élan de la musique populaire, tout comme l'industrie de la musique qui, en cinq ans, de 1954 à 1959, tripla quasiment les revenus qu'elle tirait des ventes de disques [119]. En proposant un mélange équilibré de rock'n roll, de chansons de Doris Day et de rengaines country, les charts reflétaient le large consensus social dont jouissaient les États-Unis. C'était comme si on

n'arrivait pas à diffuser assez souvent les chansons en vogue. La « totalité de l'industrie culturelle » consiste « en répétitions[120] », comme Horkheimer et Adorno l'avaient remarqué dès 1944, et maintenant la radio au format « Top 40 » se disposait à faire de cette totalité une réalité. Mais les directeurs des radios et des maisons de disques prospéraient également car l'émergence de cette nouvelle musique pop avait lieu dans le cadre de leurs entreprises de loisirs. C'est là, dans ces zones où le format « Top 40 » donnait le coup de grâce à l'individualité non seulement sous la forme du DJ, mais également sous la forme de toute production artistique dissidente – c'est là que s'élaborait une nouvelle forme d'individualisme, capable de se formuler dans le cadre de ces multiples modes de standardisation. La tendance dominante exigeant « que les individus moyens soient élevés au rang de héros[121] » fut battue en brèche par les formidables productions de la musique pop. À l'origine, pourtant, le format quelque peu étroit et confiné des radio « Top 40 » ne laissa rien deviner de ces changements.

Seuls quelques DJ ressentirent péniblement le corset du format « Top 40 ». Bien que la position du DJ dans les stations soit plus solide que jamais – il était le seul animateur possible des émissions consacrées aux tubes –, son influence sur la programmation déclinait notablement. Les DJ se retrouvaient livrés pieds et poings liés aux goûts des masses. Le pouvoir de décision se reporta sur les directeurs et les propriétaires des stations : ils déterminaient la ligne directrice de la radio, en délimitaient le format puis se mettaient à la recherche d'un DJ qui convienne à ces exigences. La radio au format « Top 40 » n'admettait pas les grands discours entre les morceaux, ni les DJ trop charismatiques, et encore moins la pédagogie musicale à la manière de Block ou de Jarvis.

Il n'est pas surprenant que de nombreux DJ qui avaient joui jusque dans les années 40 d'une grande popularité se soient mis à critiquer la dictature du Top 40. La prérogative du choix des disques et de la mise en forme de l'émission leur glissait peu à peu des mains. Des stations de plus en plus nombreuses se ralliaient au populisme lucratif, et les récriminations des DJ se firent plus fortes. Le 12 mars 1958, *Variety*, un des magazines spécialisés dans le divertissement culturel les plus importants des États-Unis, titrait en première page : « Le deejay : artiste ou marionnette ?[122] » L'article de Herm Schoenfeld dressait un sinistre portait : « Le disc-jockey lutte maintenant pour sa survie. Acclamé comme un héros lors de l'expansion foudroyante qu'a connue la radio malgré la rivalité de la télévision, le deejay a maintenant

l'impression de se faire redimensionner par la machine de la "formule radio".[123] » Cet article succédait à un congrès de DJ qui s'était déroulé à Kansas City, au cours duquel ces derniers furent sommés d'« abdiquer en masse » par un directeur artistique de Columbia.

En avril 1958, le conflit opposant les DJ aux stations au format « Top 40 » s'envenima. KLAC, station de Los Angeles, fit savoir qu'à l'avenir elle renoncerait à confier à des DJ l'animation de ses émissions et qu'elle recourrait plus souvent qu'auparavant à des communiqués préenregistrés. Avec ces annonces brèves et sobres, on pourrait diffuser plus de 13 % de musique supplémentaire. Le magazine musical *Billboard* se demandait à la fin de l'année 1958 si le DJ avait encore une chance de survie. Certains DJ célèbres avaient jeté l'éponge, d'autres s'étaient soumis au diktat du format. Les légendaires Martin Block et Bill Randle se dressèrent sur les barricades pour empêcher que le DJ ne soit bientôt plus qu'une espèce en voie de disparition[124].

Au début de 1959, au cours d'un symposium, on posa la question suivante : « La mode du DJ vedette est-elle sur le déclin ? ». Le DJ, simple marotte appelée à disparaître ? À cette question, un chargé de programmes répondit sans équivoque : « Si le DJ vedette est un prétendu critique musical baratineur, léthargique, bavard impénitent, payé 100 000 dollars par an, ma réponse est oui. Le DJ moderne est un homme qui sait où il va, ce qu'il va dire, et – très important – il sait pourquoi. C'est un spécialiste pourvu d'une excellente formation qui, à l'inverse de Stanislavski, exige une motivation pour n'importe quelle action. Il a conscience du fait que seule une infime minorité s'intéresse à ses élucubrations solennelles sur les pour et les contre de chaque disque (...) Le travail d'un DJ consiste aujourd'hui à exprimer sa personnalité entre les disques. Il doit dire ce qu'il a à dire d'une manière courte, brillante et divertissante.[125] »

En juillet 1959 eut lieu à Milwaukee le congrès de fondation de la National Disc Jockey Association (DJA). Les DJ et les programmateurs musicaux pouvant justifier d'une expérience de deux ans minimum étaient habilités à y prendre part, de même que les directeurs de station, mais non les représentants de l'industrie du disque. Au moment même où l'on fondait la DJA, le scandale du payola faisait les gros titres des journaux. Au lieu de s'attaquer à la politique des directeurs de station, la DJA dut défendre la profession contre les accusations de corruption.

Le scandale du payola jeta un grand discrédit sur la corporation des DJ. Ces affaires de pots de vin parurent renforcer les propriétaires et

les directeurs des stations dans leur méfiance vis-à-vis des DJ et des disques qu'ils diffusaient ; la confiance qu'ils plaçaient dans le format « Top 40 » en fut accrue. Le DJ avait perdu aux yeux du public une grande part de son crédit. MacFarland : « Dans les années 50, les disc-jockeys avaient parcouru tous les degrés de l'échelle de la considération : célébrés au début comme des "sauveurs de la radio", ils étaient devenus à la fin de la décennie les "Judas des tourne-disques". [126] »

C'est ainsi que la DJA fut réduite à l'état de simple agence de relations publiques chargée de redorer le blason des DJ terni par l'affaire du payola ; cependant elle n'y parvint pas. Ce furent quelques individus, qui concevaient leur métier comme une vocation et ressentaient le besoin impérieux de se mêler au monde neuf et coloré de la pop, ce furent ces individus qui ont rendu au DJ sa popularité et ont maintenu en vie sa chatoyante personnalité.

Alan Freed : l'inventeur du rock'n roll

Malgré le carcan du format qui se resserrait sur les programmes de radio, malgré le scandale du payola, le DJ, comme profession, mythe et héros de la jeunesse, ne pouvait être définitivement vaincu. Les DJ étaient des personnes de confiance que l'on respectait, même si on ne connaissait d'eux que leur voix. Dans le film de George Lucas *American Graffiti*, le DJ fait figure d'ersatz de père, d'ami, de psychothérapeute et d'entremetteur, prenant soin de tous les personnages. L'émission de DJ Wolfman sert de cadre extérieur à ce film mélancolique traitant de la jeunesse, du passage à l'âge adulte et de la vie dans une ville américaine au début des années 60.

La musique de Wolfman, ses propos et avant tout sa fonction sociale de messager lui confèrent, bien qu'il n'apparaisse qu'une brève fois, une importance cruciale pour la signification du film. Il est le garant de la cohésion de ces personnages, autant que le lui permet sa qualité de héraut d'une culture juvénile en action définie par les vêtements, la musique et les voitures. C'est lui qui fournit la bande-son de ces absurdes expéditions héroïques du samedi soir à travers les rues de la ville. DJ Wolfmann transmet saluts et messages, et les jeunes gens dispersés par les rues se trouvent reliés les uns aux autres grâce à leurs autoradios. DJ légendaire dont on ne sait pas vraiment à quoi il ressemblait, s'il était blanc ou noir, ni d'où il retransmettait son émission, Wolfman Jack, de son vrai nom Bob Smith, fut jusque dans les années 80 un personnage culte en Amérique ; il n'était pourtant qu'un des épigones d'un DJ qui a contribué à l'invention du rock'n roll et


DJ Wolfman
dans *American Graffiti*

au déclenchement de la révolution pop. Un homme dont Wolfman disait qu'il touchait directement le cœur de ses auditeurs, qu'il provoquait l'émotion et qu'il avait toujours quelque chose de magique : « C'était un CROISÉ. Je ne me lance plus dans des croisades pour le rock'n roll, parce que maintenant le rock'n roll EXISTE. Et c'est POUR TOUJOURS. [127] » Le DJ qui transforma le gamin de 12 ans qu'était Bob Smith en voleur d'électrophones et de magnétophones, c'était Alan Freed.

Les années 50 furent l'âge tendre de la musique pop. Le country-blues avait donné naissance dans les années 30 et 40 au rhythm and blues. Le r&b était la musique des Noirs, tout comme auparavant le jazz et le blues. Et il n'y eut pas à attendre longtemps avant que les Blancs ne commencent à lorgner dessus.

Freed, né en 1921 à Johnstown (Pennsylvanie), grandit dans l'Ohio et fit ses premiers pas à la radio en 1943, dans une petite station de Pennsylvanie, comme DJ chargé de la musique classique. Après plusieurs déménagements, il se retrouva sur WJW, à Cleveland. Là-bas, un disquaire qui investissait également dans la radio, Leo Mintz, lui fit découvrir le r&b. C'était l'époque où « les jeunes Blancs commençaient à avoir vent du rhythm and blues [128] ». La génération de l'après-guerre semblait se libérer de la crainte enracinée que lui inspiraient la culture et la musique noires. Dans les années 30, le nombre des fans de r&b dépassait celui des amateurs de jazz. L'historien et philosophe de la pop, l'américain Robert G. Pielke, parle d'une intense « fascination souterraine, à peine discernable, quelque peu hésitante, pour la culture noire [129] ».

Entre temps, la visite que Freed rendit à la boutique de Mintz a fait son entrée dans l'histoire de la pop. En 1951 il y vit des jeunes gens danser sur du r&b noir et prit note de l'enthousiasme avec lequel ils achetaient ces disques. Il en fut stupéfait : « J'entendais les saxophones ténors de Red Prysock et de Big Al Sears. J'entendais Ivory Joe Hunter chanter le blues et jouer du piano. J'ai réfléchi. J'ai réfléchi pendant près d'une semaine. Ensuite je suis allé voir le directeur de la station pour qu'il m'autorise à faire suivre mon programme de musique classique d'une émission de rock'n roll. [130] » Une des émissions de radio les plus célèbres d'Amérique était née : le « Moon Dog Show ». Freed y diffusait presque exclusivement du r&b noir.


Alan Freed

John A. Jackson contredit cette légende dans la biographie minutieusement documentée qu'il a consacrée à Freed. Le mythe d'un rock'n roll dont le son franchirait les barrières raciales s'avère erroné, particulièrement en ce qui concerne le début des activités de Freed. La boutique de Mintz, tout comme l'émission, de Freed « attiraient à l'origine un public où il n'y avait presque que des Noirs [131] », ainsi que l'admit Freed ultérieurement. De même, les concerts qu'il mettait sur pied étaient au début fréquentés presque exclusivement par des Noirs. Cependant la situation évolua grâce à ses efforts. Plus Freed se dévouait au r&b, plus il parvenait à rallier de Blancs à cette nouvelle musique. Les concerts de r&b qu'il organisa à l'Arena de Cleveland en fournirent une éclatante démonstration : à chaque fois plus nombreux, des Blancs côtoyaient les Noirs, aussi bien parmi les artistes que dans le public. Pour contourner ce qu'il appelait « les stigmates raciaux de l'ancienne classification », Freed renonça à la dénomination « r&b » et inventa à la place le terme de « rock'n roll » [132]. Que Freed ait effectivement forgé ce concept ou qu'il l'ait emprunté à une chanson de 1947 [133], cela fait l'objet d'une controverse. Ce dont on est certain est que ce fut bien Alan Freed qui l'a popularisé, jusqu'à ce que la chanson de Bill Haley « Rock-a-Beatin' Boogie » l'ait définitivement imposé comme nom de baptême d'une nouvelle tendance musicale.

Freed devint Moon Dog, une sorte de « Mister Hyde de l'Amérique profonde » [134], qui parlait le langage des Noirs avec l'accent des Noirs et, pourvu de sa collection de rock'n roll, il se fit le prototype du « *white negro* » [nègre blanc] – ainsi que Norman Mailer devait plus tard appeler ce genre de « *hipster* » [branché] blanc. Les cordes vocales de Freed avaient été endommagées par une ablation des polypes, ce qui lui valait une voix toujours rauque à la manière d'un « hurleur de blues » [135]. Freed accompagnait les chansons en beuglant et en marquant du poing le rythme sur un annuaire téléphonique. Il n'y avait jamais rien eu de tel sur une radio blanche jusque-là : de la passion, du charme et un esprit de rébellion, tout cela réuni dans un même paquet. Malgré ce mélange inhabituel – ou grâce à lui –, Freed devint célèbre.

Son « arrogance missionnaire [136] » fit de lui la coqueluche des jeunes gens et la bête noire de ses concurrents, du cadre conservateur et raciste de l'époque du maccarthysme, et de l'Église. Il convertissait les

jeunes gens au rock'n roll et se montrait « intolérant [137] » envers les reprises qu'en faisaient des interprètes blancs, qui selon lui ôtaient à l'original la force et l'authenticité propres aux Noirs. De nombreux tubes noirs furent réenregistrés pour le marché blanc et en même temps « édulcorés [138] », comme l'a rapporté Cohn, car « (…) au début des années 50, les stations de radio blanches n'en persistaient pas moins à interdire le rythm and blues sur leurs ondes et les plus grosses vedettes restaient des gens comme Doris Day, Perry Como et Frankie Laine [139] ». Freed fut l'un des rares à pouvoir battre en brèche ces restrictions réactionnaires.

Malgré la mise en place progressive de la radio au format « Top 40 » et d'une politique médiatique raciste, le succès de Freed ne se démentit pas. En 1954, il fut engagé par la station new-yorkaise WINS, ce qui lui permit de poursuivre sa « croisade » [140] avec une efficacité accrue. Après seulement quatre mois d'activité sur cette station, Freed était considéré, d'après Passman, comme « le principal facteur ayant contribué, au sein de la radio métropolitaine, à ce que l'influence du r&b s'affranchisse des barrières raciales pour investir le marché global de la pop » [141]. Rick Sklar, alors directeur des programmes de WINS, décrit la collection de disques de Freed, riche de centaines de 45-tours non répertoriés et stockés en vrac dans une vieille armoire, comme le fond d'archives sonores qui eut la plus grande influence sur la radio commerciale [142].

La méthode de travail de Freed est décrite comme celle d'un expressionniste passionné. Sa silhouette chétive et ses cheveux bouclés paraissaient être chargés d'électricité, tout comme ses gestes fiévreux lorsqu'il fouillait parmi ses disques pour établir sa sélection. Le seul critère qui présidait à son choix, c'était son propre goût. La structure dramatique de l'émission était arbitraire. « Il n'y avait pas de catégories telles que "disque lent" ou "disque rapide", pas d'alternance entre des artistes féminins ou masculins et des groupes, et pas de configuration du programme sur la base de la popularité des chansons. [143] »



Un public 100 % noir : le « Moon Dog Show » d'Alan Freed (1952-53)

Freed, par passion et par amour du rock'n roll, se sentait responsable de son émission et ne faisait aucun compromis en matière de musique. Il était heureux d'avoir du succès avec un programme de ce genre :

l'indice d'écoute dont il bénéficiait et la diffusion de ses émissions sur de nombreuses stations lui laissaient – à l'encontre de la tendance dominante – une grande liberté.

Freed organisait également ses bals à New York avec un succès comparable à celui rencontré à Cleveland. Ce qui était particulièrement étonnant, c'était que le public y était majoritairement constitué de jeunes Noirs, malgré les réticences que certaines parties de la « *black community* » ressentaient envers ces imitateurs qui copiaient les Noirs[144]. En s'impliquant dans l'organisation de concerts, Freed ouvrait également aux DJ un nouveau champ d'activité. « Les DJ étaient tout désignés pour faire de parfaits organisateurs de concerts. Ils jouissaient d'un accès illimité à la force publicitaire qu'offrait la radio, d'un contact quotidien avec les managers et les artistes, et bien souvent ils étaient eux-mêmes des célébrités. [145] »

Freed lui-même était une célébrité de ce genre. Dans un film sur le rock'n roll sorti en 1956, *Rock Around the Clock*, une évocation de l'ascension de Bill Haley vers la gloire, il put jouer son propre rôle : celui du DJ qui a aidé Haley à percer. La même année, il endossa les rôles principaux de *Rock, Rock, Rock*, un film de Will Brice. Dans *Don't Knock the Rock*, Freed jouait une nouvelle fois son propre rôle. En outre, on porte à son crédit une participation, à titre de coauteur, à l'écriture de quinze titres de rock'n roll, parmi lesquels « Maybelline » de Chuck Berry. On peut toujours se demander si ces « collaborations » ne se limitaient pas à faire la promotion des disques et si elles ne représentaient pas une occasion de percevoir des droits de « payola » – astucieusement camouflés en droits d'auteur[146]. D'un autre côté, il faut signaler que Freed était un « arrangeur habile[147] » qui avait composé, avec « Tongue-tied Blues » et « Nadine », deux authentiques succès commerciaux.

Alan Freed ressentait « le battement de chaque note de la musique qu'il jouait[148] », rapporte son confrère le DJ Bill Randle. Il passait également pour un passionné dans d'autres domaines. Un jour où sa femme présente dans le studio lui dit quelque chose qui lui déplut, il lui jeta à la figure toute une cruche d'eau, sans se soucier de la présence d'Arnold Shaw ou de l'émission en cours. Il restait réservé dans ses rapports avec les grandes maisons de disques et soutenait les petits labels indépendants (comme la plupart des musiciens de couleur)[149].



Un jour de mai 1958, il présentait à Boston un grand bal dont la tête d'affiche était Jerry Lee Lewis, lorsque la police fit allumer les lampes au beau milieu du spectacle pour surveiller tous ces jeunes qui dansaient. Eu raison des échauffourées et des plaintes de l'Église catholique ayant eu lieu dans d'autres villes, la police entendait tenir à l'œil ce qu'elle prenait pour une rébellion. Freed le prit comme un affront inconcevable, qu'il commenta en ces termes : « Hé, les gamins, les flics veulent pas que vous vous éclatiez ! [150] » Des troubles éclatèrent dans plusieurs parties de la ville, après le spectacle. Freed fut interpellé et inculpé pour avoir, d'après les autorités municipales, incité les jeunes à la révolte et à l'anarchie. Quand à son retour les dirigeants de sa station lui demandèrent des explications sans faire preuve d'une grande compréhension, il entra dans une fureur noire et dénonça son contrat pour passer sur WABC, la station concurrente.

Là-bas, la carrière de Freed s'achemina doucement vers sa fin, après diverses accusations de payola et divers procès. Dans son travail de DJ, Freed avait imposé de nouveaux critères de référence. « Il a introduit dans les émissions de disc-jockey une excitation et un enthousiasme qu'on n'avait jamais entendus avant lui, et qui exprimaient fidèlement la musique qu'il représentait. [151] » Le DJ version Freed n'était pas seulement un bras pour poser des disques, un animateur, un expert en publicité ou un infatigable causeur, mais également et avant tout le propagateur, l'initiateur et le moteur d'un nouveau mouvement musical et d'une nouvelle culture de la jeunesse. Pour l'Américain Greil Marcus, un intellectuel de la pop, le rock'n roll ne doit pas être compris « comme une expression de la jeunesse, ou de la contre-culture, mais de la culture américaine elle-même. [152] ». En ce sens, Freed est certainement un monument de la culture américaine – l'un des nouveaux « inventeurs de culture [153] ». En 1973, le groupe américano-canadien The Band publia un album intitulé *Moondog Matinee*, hommage à Freed et à son show radiophonique sur le rock'n roll, que tous les membres du groupe avaient écouté à l'époque.

Dans les années 50, le DJ était devenu l'un des personnages auxquels les jeunes gens accordaient leur confiance en priorité. George Lucas l'a montré dans son film *American Graffiti* : le DJ est l'instance qui définit et forme le sens de l'existence par la musique, le discours et les saluts qu'il adresse – il transmet une « identité tribale [154] ». Le rock'n roll a commencé avec un DJ, un DJ a lancé la musique pop. Dès le début, le DJ s'était inscrit dans l'histoire de cette musique, et les meilleurs moments étaient encore à venir.

Le DJ et la corruption : le payola

Payola était l'abréviation de « *Pay-to-play* »[155] [« payer pour être joués »], une expression forgée spécialement pour désigner la corruption qui touchait certains DJ. La plupart des gens ignoraient ce mot avant que ces malversations ne débouchent sur un scandale d'une ampleur telle qu'en 1959 le Congrès dépêcha une commission d'enquête. Pourtant la corruption qui régnait dans l'industrie de la musique n'était en aucun cas une invention de l'après-guerre ; elle lui était consubstantielle et s'adapta à la transformation des conceptions stratégiques des médias et du marketing. Pendant la première guerre mondiale et les années 20, c'étaient les chanteurs de music-hall qui bénéficiaient du soutien de l'industrie de la musique. En contrepartie, ils se devaient de temps en temps de contribuer à populariser les toutes dernières productions des maisons de disques[156]. Quand la radio s'est imposée comme le médium décisif dans le succès d'une chanson, les chefs d'orchestre et les chanteurs furent les premiers à bénéficier de dessous de table. Quand en fin de compte le DJ s'est emparé du rôle de « faiseur de tubes », le payola régla de manière quasi institutionnelle les rapports qu'entretenaient l'industrie discographique et les DJ.

Au milieu des années 50, on commença à discuter ouvertement de la corruption des DJ. L'accumulation des plaintes et des réclamations poussa le Congrès des États-Unis à mettre sur pied une commission d'enquête pour tirer au clair ces accusations. La justice fit preuve d'une belle activité. Deux cents sept personnes, pour la plupart des DJ, furent accusées d'avoir touché des primes de payola d'un montant total d'un quart de million de dollars. Au regard des 4068 stations de radio existant à l'époque, disposant chacune d'en moyenne six DJ, ce nombre signifierait que l'écrasante majorité des DJ était « propre »[157].

Les deux plus célèbres DJ qui se virent accuser de corruption furent Alan Freed et Dick Clark, le présentateur de l'émission de télévision « American Bandstand » qui, un an après ses débuts en 1957 sur ABC, était déjà diffusée sur cent cinq chaînes. Clark reconnut son implication dans le scandale des pots de vin et confessa devant la commission de la Chambre des Représentants avoir détenu des intérêts dans trente-trois (!) sociétés affiliées à l'industrie de la musique telles que des labels, des éditeurs de musique et des usines de pressage, mais il dit s'en être séparé depuis. Clark avait agi ainsi pour pouvoir continuer à présenter « American Bandstand », son émission à succès. La commission d'enquête récompensa le repentir et la docilité dont fit montre Clark en le lavant de tout soupçon : Dick Clark cessa d'être inquiété.

Il en alla tout autrement pour Freed. Le 8 Février 1960, quand on débattit de l'affaire du payola devant une sous-commission de la Chambre des Représentants, Freed avait déjà perdu ses émissions de radio et de télévision. Il avait auparavant refusé par principe de signer une déclaration solennelle dans laquelle il devait certifier n'avoir jamais touché de droits de payola. En outre, il ne se présenta pas devant la commission d'enquête. En mai 1960, conduit sur requête devant un tribunal new-yorkais, Freed fit valoir son droit au silence, ce qui lui valut d'être inculpé dans vingt-six cas de corruption. Au cours du procès qui s'ensuivit et qui eut lieu en décembre 1962, il plaida coupable pour deux affaires et fut condamné à une amende de trois cents dollars assortie d'une peine de six mois d'emprisonnement avec sursis. Cette condamnation pour corruption lui valut en mars 1964 d'être poursuivi pour fraude fiscale. Cependant la sentence ne fut jamais rendue – le 20 janvier 1965, Alan Freed, aigri, mourait [158]. Il avait été puni avec une sévérité exemplaire, bouc émissaire symboliquement frappé à la place de la communauté des pionniers qui avaient frayé à la musique sauvage des adolescents un chemin vers le cœur de la culture américaine.

Avec Freed, l'establishment avait jugé un homme qui s'était voué corps et âme au rock'n roll, et donc à une musique qui n'entendait pas dissimuler ses racines noires et son caractère rebelle. Et cela à une époque où le maccarthysme avait engendré, par ses persécutions anticommunistes, nationalistes et antisémites, un climat de peur et d'intolérance qui réprouvait toute forme de révolte et de rébellion. Dans de nombreuses villes américaines se déroulèrent des manifestations contre le rock'n roll [159]. En 1958, le scandale soulevé par le mariage de Jerry Lee Lewis avec sa jeune cousine de 13 ans provoqua la colère de la « *moral majority* ».

Dans les années 50, les préjugés racistes contre toute forme de culture noire faisaient encore partie intégrante du bagage intellectuel standard de l'Américain moyen [160]. L'Église voyait dans le rock'n roll une musique du Diable et redoutait que l'innocence de la jeunesse ne soit mise en péril par une musique et des textes en partie ouvertement sexualisés. Freed, chantre du rock'n roll, était considéré par les puritains fondamentalistes comme un représentant du Mal, dont le châtiment ne pouvait être qu'une question de temps.



L'« American Banstand » de Dick Clarke

Il en allait tout autrement de Dick Clark, qui faisait figure d'antithèse WASP puritaine au Juif dans le coup et instinctif qu'était Freed. Clark se mit au rock'n roll alors que celui-ci était déjà bien implanté, et même alors il ne diffusa que des morceaux complètement insignifiants. Les reproches que Nelson George, l'historien noir de la [culture] pop, adresse à Alan Freed, accusé d'avoir trahi et détruit le rhythm and blues, conviendraient mieux à Dick Clark (né en 1929). Il a affublé le rock'n roll d'une image blanche et proprette, et ne faisait pas mystère du manque d'intérêt que lui inspirait la nouvelle musique. « J'observe les choses, et je les présente [161] », expliquait-il volontiers [162], soulignant ainsi la distance qui le séparait de la culture pop. Pour Nik Cohn, Clark avait tout de l'« enfant de chœur américain moyen » : dans son émission « il prêchait pour Dieu, l'Amérique, la Mère, l'Amour véritable, et se laver derrière les oreilles [163] ».

« *Pop is here to stay* » : les DJ et l'industrie de la pop

Clark contribua toutefois au grand cirque de la pop : par son émission de télévision, il a rendu familiers aux jeunes Américains de nombreux aspects visuels de la subculture. Grâce à « American Bandstand », les jeunes avides de nouveauté qui vivaient dans des villages perdus au fin fond du Middle West savaient à quoi devait ressembler un adolescent s'il voulait faire de vieux os dans le monde séduisant de la pop. Les jeunes provinciaux voyaient comment les stars s'habillaient, se coiffaient, bougeaient, et pouvaient ainsi se composer un style avec une science approfondie. Malgré la prédilection qu'a toujours affichée le réactionnaire Clark pour les plus conservatrices des nouvelles modes (pas de jeans !), « American Bandstand » eut une énorme influence. Le monde de la pop devint bien vite, au moins en Amérique, un village.

La musique pop se mit à édicter ses propres lois. La pop, comme « propriété exclusive des teenagers [164] » (Cohn), « (…) se forgea son propre vocabulaire et se mit à engendrer son propre style vestimentaire et sa propre attitude sexuelle, soit une indépendance totale dans presque tous les domaines [165] ». La vague posture de rébellion à laquelle se limitait jusqu'alors la musique rock donna naissance à un monde nouveau. Dans sa chanson « Blue Suede Shoes », Carl Perkins (et également plus tard Elvis Presley, qui en interpréta la version la plus célèbre) expliquait aux jeunes du monde entier ce qui était important : les fringues, le look. « Tu peux faire ce que tu veux de ma baraque (y mettre le feu), de ma voiture (la voler), de mon whisky (le boire), "mais ne piétine pas mes pompes en daim bleu !" [166] »

Que représentait le reste du monde face à cette ensorcelante paire de chaussures neuves en daim bleu ? Cohn voit là « (…) le premier témoignage de cette obsession pour les objets – motos, fringues, etc. – qui allait devenir prépondérante [167] ». La musique pop désignait à l'idolâtrie différents objets – comme les motos, les pantalons de cuir, les chaussures en daim ou les juke-box – et, par là même, définissait naturellement les structures de signification qui fondaient la nouvelle culture adolescente.

Au début, les paroles de la musique pop restaient simples – un mélange de langage quotidien et de charabia de la subculture. Elles devinrent quelque chose comme « une sorte de code entre les teenagers, presque un langage de signes, conçu dans le but de rendre le rock complètement incompréhensible aux adultes [168] ». Dans le livre qu'il consacre à l'histoire de la pop, Cohn raconte comment il a acheté son premier disque, « Tutti Frutti », de Little Richard. Il écouta le disque, « et d'un seul coup, il m'a appris tout ce que j'avais besoin de savoir sur la pop. Le message disait : "Tutti frutti all rootie, tutti frutti all rootie, tutti frutti all rootie, awopbopaloobop alopbamboom !" Comme résumé de ce qu'est vraiment le rock, c'était tout simplement magistral [169] ».

La pop possède son propre langage et sa propre poésie. Elle tire sa force de l'euphorie, et c'est cette euphorie qui incite à prendre la pop au sérieux, parce qu'un teenager ne retrouvera nulle part dans toute sa vie une jubilation de ce genre qui lui parvienne sous cette forme : infiniment stylisée, et pourtant si familière.

Le Big Bopper s'appelait Jape Richardson dans le civil, il était texan et en 1959, à 29 ans, il devint tout d'un coup célèbre. En fait, J.P. Richardson était DJ à la radio et directeur des programmes de KTRM, une petite station de Beaumont, Texas. En 1958, après quelques tentatives infructueuses pour s'imposer dans la musique, il enregistra en face B, sous le nom de Big Bopper, une chanson sur les déboires d'un adolescent essayant par téléphone de convaincre la fille qu'il vénère de sortir avec lui. « Chantilly Lace » fut un tube énorme et se hissa au sommet des charts dans plus de quarante pays [170]. Richardson ne profita pas longtemps de sa notoriété. Le 3 février 1953, il fut victime de l'accident d'avion qui coûta également la vie à Buddy Holly et de Ritchie Valens. Il a laissé « l'un des tous meilleurs [171] » titres de la musique pop : « La drôlerie et la grande qualité de cette chanson mises à part, "Chantilly Lace" marque une avancée significative : pour la première fois de son histoire, la musique populaire blanche se vautre dans le stupre. [172] »

Des DJ pop stars, des DJ coproducteurs, des DJ auteurs de chansons : dans les années 50, les DJ occupaient un rôle central dans l'industrie de la musique. L'Américaine noire Vivian Carter méritait tout juste la moyenne comme DJ, mais Vee Jay, le label qu'elle fonda avec son mari, James Bracken, était appelé à jouer un rôle prépondérant. C'est sur ce label que parurent entre 1954[173] et 1964[174] les disques des Four Seasons et de Gladys Knight and the Pips. Les Four Seasons ne se contentèrent pas de servir, grâce à leur technique vocale, de modèle aux Beatles (cf. « Paperback Writer ») et aux Rolling Stones (cf. « Dandelion »)[175] ; Cohn considère qu'elles « (…) n'étaient pas seulement pop, mais les plus POP de toute la pop[176] ».

Gladys Knight and the Pips était un projet familial organisé autour des deux sœurs Knight, Gladys et Merald. Avec le son de leurs harmonies vocales dominées par la voix vibrante et troublante de Gladys Knight, les Pips contribuèrent à façonner le style du label soul Motown à ses débuts, label qu'ils finirent par rejoindre en 1967. Le groupe, qui jouait depuis 1952, alors que ses membres n'étaient encore que des enfants, fut présent sur la scène pop jusqu'à la fin des années 80.

Le label Vee Jay vit passer dans ses rangs d'autres grands noms : les Beatles, à l'époque encore inconnus, John Lee Hooker, Little Richard, Jimmy Reed et Jerry Butler. Pourtant, malgré plusieurs titres classés dans le Top 10 qui se vendirent bien, Vee-Jay, le label du DJ Vivian Carter, fit faillite. Nelson George attribue cet échec au fait que Vee Jay prêtait plus d'attention à « la découverte de nouveaux talents qu'à la prise en compte du grand public[177] ». Vee Jay a laissé le souvenir d'un label « extravagant et dépensier[178] ». Pourtant les mérites et les qualités de ce label maintenant tombé dans l'oubli furent particulièrement déterminants pour le développement de la musique soul[179]. Après la banqueroute, Vee Jay laissa un vide non seulement sur le marché des disques, « mais également dans l'histoire de la musique noire[180] », un vide que personne ne pourrait combler. Quoi qu'il en soit, c'était l'un des meilleurs labels qu'un DJ ait jamais créé.

Mucho Maas : le DJ chez Thomas Pynchon

C'est Thomas Pynchon qui introduisit le DJ dans la littérature. Dans son roman *Vente à la criée du lot 49*, paru au milieu des années 60, l'héroïne, Œdipa Maas, est mariée à un DJ, Mucho Maas. Pour Œdipa, il ne s'agit vraisemblablement pas du grand amour, mais du seul choix possible : « C'était un disc-jockey, il travaillait plus loin sur la Péninsule et sa profession lui inspirait des crises de conscience régulièrement.

"Je n'arrive pas à y croire, Œd, finissait-il par dire. J'essaie, mais je ne peux pas". Cela venait de si profond que peut-être n'y avait-elle pas accès, et cela provoquait chez elle une terreur panique. [181] »

Œdipa trouve que Mucho est trop sensible. Auparavant, il avait été vendeur de voitures, en costumes à revers étroits, rasé de près et désespéré par un boulot qui le forçait à arnaquer les plus pauvres parmi les pauvres. « Mucho trouvait cela horrible. [182] » Il annonçait par haut-parleur les offres spéciales sur les véhicules d'occasion, et l'un de ses amis, en même temps directeur de la publicité pour une station de radio, le repéra pour le compte de KCUF. Mucho quitta son garage et devint disc-jockey. Il avait cru en ses voitures, et bien trop à son garage, mais « en revanche pas du tout à la radio [183] ».

Le grand ennemi de Mucho s'appelle Funch ; c'est le directeur des programmes de KCUF. Funch trouve que Mucho est trop choquant et impudique, tout comme les chansons réclamées par ses jeunes auditrices. Situation typique dans une station de radio d'importance moyenne au début des années 60 : les deux cents tubes incontournables et les informations locales constituaient le format au sein duquel le DJ devait opérer. Mucho Maas, en tant que personne, se dissout dans le format de la radio. Les auditeurs sont manipulés, non par la contrainte, mais bercés par une musique agréable. Une imposture perfide qui tourmente Mucho Maas plus encore que les escroqueries qu'il commettait dans son garage. Là-bas, il ne s'agissait que de pots d'échappements défectueux, de compteurs kilométriques trafiqués, de marques de corrosion recouvertes d'une couche de peinture. Donc de choses concrètes, tangibles et absolument matérielles. À la radio, la conscience devient la pierre de touche de la tromperie, le format adopté et les nouvelles locales concourant insensiblement à vider les cellules grises. « Faut-il s'étonner que le monde soit devenu fou, quand le renseignement devient le principal moyen d'échange ? [184] » se demande Tyrone Slothrop, le héros du roman de Pynchon *L'Arc-en-ciel de la gravité*. Le futur appartient à l'« informatique [185] », dont l'une des premières manifestations est un format radio qui menace de remplacer le DJ par le classement des charts. La plus récente évolution de cette tendance, ce sont les logiciels qui, depuis les années 80, composent les programmes radio sans intervention humaine, selon les paramètres du format et de la station [186].

Mucho s'efforce de croire en son métier. « Était-ce ce qu'il éprouvait, l'œil fixé sur son collègue de l'autre côté de la vitre ; il le voyait, le casque sur les oreilles, prêt à poser le disque suivant sur la platine, avec des gestes stylisés, religieux, comme s'il maniait le saint chrême,

l'encensoir ou le calice, en harmonie avec la voix, les voix, la musique et son message, baigné dans son flot, branché, comme tous les fidèles à transistors ; Mucho regardait-il dans le studio A en sachant que même s'il pouvait entendre, de toute façon il n'avait pas la foi ? [187] »

Pour Mucho, et dans le roman de Pynchon, la radio se présente comme un médium perverti par la tromperie et une agitation frivole. Les personnages sifflotent des chansons, chantent, font partie de groupes et se retrouvent absorbés par la musique.

À la manière d'un DJ, Pynchon mélange textes et musiques, la musique devient partie intégrante du roman, elle enrichit d'ornementations certains passages, et rythme le corps du roman, au même titre que d'autres éléments étrangers tels que les titres de livres, les dialogues de théâtre, les articles, les lettres, les notes de bas de page, les citations, les signes et les messages dessinés sur les murs des WC. Cependant, alors que Pynchon parvient à figurer le symbole WASTE (un rond, un triangle et un trapèze), tout comme les textes extérieurs qu'on peut facilement incorporer à l'ensemble du roman, les chansons ne sont pas représentables dans le corps du récit. Le stylo de Pynchon n'est pas le diamant d'une platine vinyle, ses références musicales sont celles d'un arrangeur, d'un compositeur ou d'un parolier. Ce qui demeure, ce sont les paroles des chansons, des références à un fondu sonore ou à la mélodie sous-jacente, de même que les clichés éculés qui servent habituellement à décrire la musique (pop). Cela nous donne « un déluge d'accords de guitares [188] », « le charivari des voix et des guitares infatigables [189] » ainsi qu'un « emploi massif des saxophones [190] ». La musique reste muette, le langage n'est pas le médium qui lui convient.

Quant aux membres du groupe The Paranoids, leur accent anglais et leur apparence donnent une idée de ce que doit être leur musique. L'aiguille de la tête de lecture se pose sur le subconscient du lecteur, sa mémoire musicale est activée, et il incorpore au texte des mélodies et des sons qu'il a puisés dans la zone d'archivage consacrée aux chansons. De la musique se crée à partir de mots muets. « Enregistrez-moi, collez-moi un micro dans la tête ; enfoncez-moi cette aiguille [191] », implore une chanson évoquée dans *L'arc-en-ciel de la gravité*. Les médias ont conquis l'esprit et le corps de leurs utilisateurs. Pour Kittler, les chansons et les disques constituent chez Pynchon un « médium de la bêtise [192] ». Pire encore, ce sont des agents de la bêtise entre les mains de DJ et de producteurs de programmes qui s'emploient à faire marcher de concert publicité et musique au service du capitalisme.

Un jour, Mucho entra dans une pizzeria accompagné d'Œdipa lorsqu'il fut frappé par la musique d'ambiance [muzak]. Tous étaient deux baignés par le flux de cette musique « subliminale, s'infiltrant sans qu'on la remarquât, les cordes, les bois, les cuivres avec leurs sourdines [193] ». Mucho, lui-même agent de la muzak en sa qualité de DJ dans une station formatée, est capable d'identifier les sons, et même avec une grande précision. Un des dix-sept violons est joué par un musicien non professionnel, et la corde en mi de son violon est trop aiguë. Mucho le considère comme un héros : « Imaginer son oreille, les muscles de ses mains, de ses bras, l'homme tout entier. [194] » Un individu dont le jeu n'a rien de synthétique et qui se rebelle ainsi contre les signes des temps. À l'époque où Pynchon a écrit ces pages, dans la première moitié des années 60, l'ingénieur américain Robert A. Moog mettait au point son premier synthétiseur, un générateur de sons capable de modifier tous les paramètres d'une onde sonore : un rhizome de sons affranchi de la subjectivité artistique. Mucho Maas est au courant de cet avenir de la musique ; il explique à Œdipa qu'à présent il est tout à fait possible de se passer de musiciens de chair et d'os. « S'ils voulaient rassembler les harmoniques à la puissance voulue, ce serait comme un violon, comme… [195] » Mucho est capable de démonter mentalement ce qu'il entend puis de le réassembler. : « J'arrive à analyser les accords, les timbres, mais aussi les voix, je les décompose jusqu'à leurs différentes fréquences, je les écoute, séparément, mais toutes à la fois. [196] »

Mucho rêve de tous les arrangements que les DJ ont pu réaliser en solitaire depuis les années 80 avec leurs sampleurs, séquenceurs, logiciels et synthétiseurs. Ses songes vont très loin. Pour chaque son, on dispose d'un canal supplémentaire. « Et s'il m'en faut davantage, j'ai toute une gamme possible. J'ajoute ce dont j'ai besoin. Je ne sais pas comment ça marche, mais, depuis quelque temps, j'arrive à le faire avec des gens qui parlent. [197] » Mucho Maas constate que dans les annonces publicitaires, les voix des personnes qui lisent les textes en viennent toutes à se ressembler parce que les spectres d'énergie sont identiques : « Tous ceux qui prononcent les mêmes mots ne font qu'une seule et même personne si les spectres sont les mêmes, seulement pas en même temps. [198] » En rassemblant toutes les différentes manifestations de la parole, on peut obtenir un ensemble de plusieurs centaines de millions de personnes « qui répètent ensemble *crémeux et chocolaté*, en chœur, avec tous la même voix. [199] » L'uniformité absolue : sombre perspective pour la culture pop, une absence de caractère élevée au rang de format de diffusion – Mucho se voit lui-même et voit chaque DJ

comme « une pièce pleine de gens[200] ». DJ sur une station calibrée au format « Top 200 », Mucho est un exemple représentatif des goûts de millions de personnes. L'uniformisation de la pop procure également un sentiment de sécurité. Quand il coiffe ses écouteurs, il est toujours en phase avec le flot qui le traverse. « Et quand ces gosses chantent *She loves you*, eh bien, tu sais, c'est pour de bon, elle l'aime, et *elle*, c'est autant de gens qu'on veut, dans le monde entier, à travers les âges, de formes loin de la mort ou tout près : elle aime. Et *you*, c'est tout le monde aussi, et elle-même (…). [201] »

Musique pop, cela signifie tout le monde et personne. Son indifférence l'élève au rang de langue universelle. Chez Pynchon, le DJ n'a que deux possibilités : il oscille entre des tentatives désespérées pour s'orienter d'après les réalités concrètes et pour croire en ces dernières – et chez Mucho ces velléités finissent toujours par échouer –, et entre des tentatives pas moins pathétiques pour se perdre dans l'indifférence et se dissoudre dans le discours global de la pop. « Tu vis dans un monde d'abondance éternelle, baby. Tu deviens comme une antenne, tu communiques la tienne. [202] » À la fin, les rêves de Mucho ne sont plus les mêmes qu'avant – la musique pop et le LSD l'ont apaisé –, ses tortures ont cessé.

Mucho Maas disparaît du roman, alors qu'il écoute une mystérieuse mélodie. Le DJ interpelle sa femme : « Écoute », mais Œdipa Maas est incapable de reconnaître quoi que ce soit. Pour elle, son mari a perdu les pédales – moine soldat de la culture pop.

La victoire de la culture pop

L'année 1955 ne marque pas uniquement les débuts de la musique pop, mais aussi ceux de l'art pop. Jasper Johns peignait ses premiers drapeaux, Andy Warhol dessinait des chaussures bariolées et Roy Liechtenstein travaillait à ses billets de banque. Une iconographie du banal était née. À Paris, Roland Barthes entreprit de « réfléchir régulièrement sur quelques mythes de la vie quotidienne française [203] » : « Le matériel de cette réflexion a pu être très varié (un article de presse, une photographie d'hebdomadaire, un film, un spectacle, une exposition), et le sujet très arbitraire : il s'agissait évidemment de mon actualité. [204] »

Le 30 septembre 1955 mourait James Dean, et vingt-six jours plus tard Nicholas Ray célébrait la première de *La Fureur de vivre* à New York. Le rock'n roll en tant qu'attitude s'était également emparé d'Hollywood. Elvis fêtait son vingtième anniversaire.

Parmi les arts majeurs, les arts plastiques furent les premiers à céder aux assauts de la culture pop ; la littérature résista bien plus longtemps. James Rosenquist et Andy Warhol peignirent en 1962 les lèvres de Marilyn Monroe, Peter Phillips et Richard Hamilton la représentèrent en bikini. Suivirent des canettes de Coca-Cola, des drapeaux, des paquets de cigarettes, des cœurs et des bandes dessinées. Au début des années 60, l'art pop des grandes villes, qui avait introduit dans les galeries le quotidien étincelant, jamais banal, qu'offrait le capitalisme tardif au sommet de sa prospérité, avait emporté le morceau. Après le discours ésotérico-existentialiste de l'action painting et d'autres variétés de peinture abstraite, la vie réelle, concrète – du supermarché au monde chatoyant des médias en passant par le sexe et la bande dessinée – faisait son retour dans les ateliers des artistes.

Seule la littérature eut du mal à se couler dans une forme pop ; elle paraissait avoir perdu l'usage de la parole face à l'avalanche pop. La bannière des poètes fut relevée par des écrivains-journalistes, plus attentifs à la vie quotidienne de par leur attitude et leur profession. Le « Nouveau Journalisme » de Tom Wolfe, Norman Mailer et Truman Capote était un hybride de littérature et de reportage. À ce dernier ils avaient emprunté un langage direct, une proximité avec le peuple et une curiosité pour ce qui constitue l'air du temps ; de la littérature ils avaient pris la liberté de la narration et la possibilité de recourir à la poésie et à la réflexion.

Tom Wolfe venait d'être diplômé de l'université de Yale quand il commença à écrire pour le *New York Herald Tribune*. Ça se passait au début des années 60. La littérature, une fois de plus, apparaissait comme un médium en retard sur la culture de son époque. Et là où Thomas Pynchon essayait dans ses aventures techno-mystiques de « lire comme un roman les signes de l'époque [205] », Wolfe entreprit de saisir l'esprit de la nouvelle culture : « Artistes des temps nouveaux, sculpteur du nouveau style et argent frais des… bah ! … couches inférieures. La nouvelle sensibilité – *Baby baby baby where did our love go ?* – le nouveau monde, si longtemps immergé, invisible, et qui maintenant, humide, luisant, électrique ! – Super Scaphandrier ! – surgit des profondeurs du vinyle. [206] »

Pour Wolfe, le DJ est l'un de ces nouveaux créateurs de culture. Le récit « Le Cinquième Beatle » raconte l'épopée du disc-jockey new-yorkais Murray the K (Kaufman), le « roi des disc-jockeys hystériques [207] ». Comme Pynchon, Wolfe a vu dès le début des années 60 que la figure du DJ pouvait également intéresser la littérature. Pourtant,

là où Pynchon s'intéresse surtout à l'aspect technique, à la muzak et à la sociologie, Wolfe succombe à la force et à l'exaltation de l'existence pop. Le DJ de Pynchon est une figure tragique, celui de Wolfe est une pop star.

Murray the K : « Le roi des jockeys » (Cohn)

Dans les livres essentiels consacrés à l'histoire de la musique pop, Murray the Kay n'apparaît jamais que dans les marges – quand encore il y apparaît. Martin Block avait inscrit le DJ dans l'inconscient collectif de l'Amérique et Alan Freed lui avait conféré un rôle de propagandiste musical et de lanceur de modes auréolé de la célébrité réservée aux stars ; grâce à Murray the K, le DJ a pu se comparer aux pop stars en terme d'image.

Murray the K s'appelait en réalité Murray Kaufman. Il avait fait tout enfant ses premiers pas dans le monde du spectacle, sur la scène d'un music-hall – une expérience qui devait déterminer sa carrière de DJ, tout comme Block avait été influencé par son passé de représentant de commerce, et Freed par son passé de musicien. Après plusieurs engagements comme DJ, Kaufman atterrit en 1958 sur WINS, la station new-yorkaise de Freed. Il fit ses débuts avec une émission diffusée le lundi soir, juste après le programme de Freed. Après qu'il eut fait de la pub à la télévision pour son émission, les gens se mirent à s'intéresser à lui. Il s'affubla, à la manière des Noirs, d'un nom abrégé qui se voulait original[208] : Murray the K. Wolfe : « Ça ne voulait rien dire, mais ça signifiait quelque chose : une sorte de branchitude déjantée. Logique symbolique.[209] » Il baptisa son émission « Murray the K and the Swinging Soirée » [« Murray the K et la Soirée qui balance »] et se mit à élaborer un style tout à fait personnel. Mieux encore : il inventa son propre langage.

Rick Sklar, son directeur des programmes, appelait cette langue le « meussuray » : « Un nouveau jargon pour les jeunes. C'était simple et loufoque : il fallait ajouter un "eus" après la première consonne ou diphtongue d'un mot, ou devant le mot s'il commençait par une voyelle. En quelques semaines, tous les gamins parlaient le meussuray.[210] » Murray the Kay était de plus en plus dingue et hystérique, souvent il prenait congé du langage et s'égarait dans un babil indéfinissable. Sklar : « Il s'est mis à pousser à l'antenne des hurlements absurdes qui ressemblaient aux vieilles incantations que psalmodient les Indiens pour invoquer la pluie : "Ahbay, ahbay, ouh ouah ouah, ahbay, ouh ouah ouah, kouwie soumma soumma."[211] »

Pour Tom Wolfe, Murray était un génie. « C'était vraisemblablement lui le plus hystérique des disc-jockeys historiques, en tout cas ce fut le premier grand disc-jockey à donner dans l'hystérie. Murray the K ne fonctionne pas selon la logique aristotélicienne. Il fonctionne selon la logique symbolique. Il crée une atmosphère de bacchanales débridées et d'hystérie comique qu'il exacerbe jusqu'à un paroxysme d'une telle intensité qu'il hypnotise les gamins et les laisse comme aimantés à la station WINS, malgré les publicités et tout le reste.[212] »

Murray a tissé la bande-son qu'écoutaient les jeunes du début des années 60. Avec d'autres DJ, il produisait un « murmure incessant [qui] constituait le fond sonore des rêves éveillés des adolescents » (Cohn). Il y avait « uniquement de la musique, sans grands discours ni interruptions : les gosses n'aimaient pas la parlote et changeaient illico de station. Pour survivre, un disc-jockey devait développer un baratin si rapide et si moelleux qu'il en devenait de la musique. Pas de message ou de sens à faire passer. Du bruit pur.[213] »

Dans une préface qu'il a écrite pour un livre pop destiné aux jeunes, Murray explique que les DJ officiant à la radio et à la télévision doivent révolutionner leur façon de présenter la musique s'ils veulent marcher de pair avec l'explosion de la musique. « Les chansons d'aujourd'hui reflètent l'état d'esprit des enfants nés après la fin de la seconde guerre mondiale, dont la psychologie a été engendrée par la bombe atomique ![214] » Murray releva ce défi. Les syllabes, les bribes de mots, l'argot noir qu'il bredouillait comme un forcené, son babil absurde et rythmique étaient parfaits pour faire la transition entre une chanson et la suivante. S'y ajoutaient toutes sortes d'effets sonores stockés sur bande magnétique : « Des trains de marchandises ; des charges de cavalerie ; des hurlements d'hommes tombant d'un précipice ; le rire dingue d'un ara dans la jungle, n'importe quoi[215] », tout ce qui pouvait lui permettre de faire passer intacte l'énergie suscitée par un morceau pop dans la suivante. Il mixait des enchaînements de chansons avec son « *soundgroove* », comme devaient le faire plus tard les DJ de dancefloor avec leurs tables de mixage et avec le pitcher de leur platine. La performance du DJ y gagna une force d'attraction magique. « C'était comme l'électricité ou le verre. C'était là, voilà tout », s'enthousiasme Cohn. C'était la vision d'un monde artificiel, magnifique, resplendissant, dont le sens se révélait dans un univers parallèle à la réalité quotidienne des adolescents et qui les enveloppait de son rayonnement. Le grand bonheur.

Pour Cohn, la danse et la radio constituent le cœur du romantisme des adolescents américains. « Devant leur miroir, des millions de gosses

s'initiaient au Pony au son des Good Guys sur la radio WMCA. (…) Ou alors sirotaient du Coca en écoutant les pitreries de Murray the K sur 1010 WINS. Le fantasme fonctionnait ainsi. C'était un cycle indépendant qui tournait sur lui-même vingt-quatre heures par jour, où les DJ baratinaient comme des dingues à travers tout le pays, où la musique explosait et les pieds s'agitaient, où les fesses se trémoussaient convulsivement par mégatonnes. Il n'y avait aucune raison pour que cela s'arrête ou s'améliore. On avait atteint la perfection.[216] »



Murray « the K »

Le slogan de Murray the K, c'était « *It's what's happening baby* » [« C'est le truc du moment, bébé »], une phrase qu'il répétait encore et encore et qui devint sa marque de fabrique : un triple point d'exclamation dépourvu de sens, un « oui » sonore et pathétique qui consent au « maintenant »[217], au présent.

Le style de Murray the K fut bientôt copié partout, et les imitateurs étaient souvent encore plus déjantés et survoltés que l'original. La popularité de Murray se mit à décliner, et la station commença à raccourcir son émission : une demi-heure d'information avant lui et un talk-show après. Pour Cohn, en 1964 il se trouvait « indéniablement sur une mauvaise pente.[218] »

La même année, les Beatles en tournée vinrent pour la première fois aux États-Unis. Le 7 février eut lieu une rencontre mémorable entre Murray the K et les quatre de Liverpool en passe de conquérir l'Amérique. Une rencontre qui inspira à Tom Wolfe un texte sur les DJ.

À l'aéroport Kennedy de New York, des milliers de jeunes fans et des centaines de représentants des médias attendaient l'arrivée des Beatles. Il y avait foule à la conférence de presse et chacun voulait recevoir une réponse rien que pour soi, et pourtant c'est Murray the K, affublé d'un chapeau de paille et d'un pardessus, qui emporta le morceau. Il s'assit aux pieds des Beatles et les harcela jusqu'à ce qu'ils réagissent à ses provocations et lui accordent une réponse. Pendant que les autres représentants des médias devaient se contenter de la langue de bois qu'on leur servait, le DJ new-yorkais extorqua aux Beatles d'authentiques réponses. La conférence de presse fit place à un numéro de Murray the K : par son langage, son apparence et son impudence, il mit les Beatles dans sa poche. Les autres journalistes en étaient réduits à n'être plus « qu'une sorte de chœur[219] ». Le lendemain soir, Murray

sortait avec les Beatles, « et dès cet instant il devint leur guide, leur Boswell, leur chaperon, leur camarade de jeu au cours de leur tournée américaine[220] ». Pour la corporation des disc-jockeys, il s'agissait là – selon Wolfe – d'« une nouvelle historique[221] » comparable à la crise de Cuba ou au Viêt-Nam : un disc-jockey avait embobiné le plus grand groupe pop de tous les temps, et cela devant des dizaines d'objectifs, de micros et de carnets. Après cela, Murray the K exerça son monopole sur les Beatles, les journalistes lui téléphonaient s'ils voulaient apprendre quelque chose. Et les Beatles lui faisaient tellement confiance qu'à Miami il fut admis à partager la chambre d'hôtel de George Harrison. Wolfe : « Là-bas et partout ailleurs, Murray the K enregistrait des kilomètres de bandes à la minute. Il faisait dire aux Beatles dans son magnétophone, l'un après l'autre, tout ce qu'il voulait.[222] »

Pour le DJ en perte de vitesse, les conséquences furent énormes. Cohn : « À la fin de la tournée, Murray était revenu au sommet et il y resta. (…) [Il] vendait des tee-shirts Murray the K et des albums des Murray the K Golden Gassers.[223] » Tom Wolfe considère qu'il était devenu « le cinquième Beatle[224] ».

Il fit de ses émissions un théâtre surréaliste dédié aux Beatles, avec des dialogues en forme de cut-up au montage débridé, qui pour Wolfe sonnaient « nerveux et farfelus[225] » :

> « Murray the K : "He, Paul, baby, c'est quoi le truc du moment ?"
>
> – J'en sais rien, Murray, c'est un peu tout le truc du moment.
>
> – Paul, quelqu'un m'a demandé de te demander – je veux dire ils m'ont demandé, des fans à toi, ils m'ont demandé de te demander, alors j'y vais et je te demande, c'est quoi ta couleur préférée ?
>
> – Ben, euh, c'est, euh, tu vois, le noir.
>
> – Le noir.
>
> – Ouais, tu vois, le noir. John va sauter du haut de l'échelle maintenant."
>
> On entend des applaudissements.
>
> "Ils applaudissent", dit Paul. "On dirait un match de cricket.
>
> – C'est toi le truc du moment, Paul, baby."
>
> Logique symbolique, baby ! Qui se soucie du truc du moment ? Les Beatles sont là, et Murray the K est avec eux, tout près.[226] »

Et cette intimité avec les Beatles permit à Murray the K de reprendre sa place au sommet de la popularité des DJ de radio. Pour Tom Wolfe, c'est là une raison suffisante pour le porter, par la littérature, au panthéon de la culture pop. Murray the K est ainsi entré

définitivement dans la légende et est devenu un des plus grands DJ de l'histoire de la musique pop : pas tant pour son rapport à la musique que pour sa capacité à se mettre en scène et à rivaliser avec les pop stars dans la bataille décisive pour l'image.

Going underground : le son d'une rébellion de la jeunesse

Avec Alan Freed et le scandale du « payola » s'achevait l'âge d'or du rock'n roll ; Freed avait trouvé en Murray the K un successeur pour le rôle de DJ vedette, mais pas pour celui de croisé du nouveau son de la jeunesse. Murray the K administrait les tubes avec sérieux et se considérait plutôt comme un homme de spectacle et de divertissement que comme le héraut d'une nouvelle musique : un DJ vedette qui utilisait la variété grand public comme toile de fond dans la mise en scène de son propre talent.

L'année même où Murray devint immortel grâce aux relations qu'il entretenait avec les Beatles, l'aviation américaine largua ses premières bombes sur le Nord Viêt-Nam. Greil Marcus a défini les années 60 aux États-Unis comme une période troublée par « des attentats, des émeutes, des guerres et la froideur sinistre de Richard Nixon [227] ». Marcus, en Américain passionné qui avait cru presque aveuglément au rêve américain, décrit cette époque comme un moment de crise profonde au pays des possibilités infinies : « Trop de batailles et trop de crimes ont empoisonné ce pays pour qu'il soit facilement guéri par une quelconque réforme ou vengeance. Il y a simplement trop à oublier. Nos politiques ont dépouillé de leurs significations les mots nobles de l'éthique (...) [228] »

Selon la thèse de Marcus, la culture (pop) américaine s'est scindée entre un courant grand public conformiste et loyaliste et un underground gauchiste critique. Sans oublier la musique des Noirs les plus progressistes, dont la lutte pour l'égalité et les droits civiques s'est radicalisée à la même époque (lire aussi à ce sujet le chapitre sur les DJ noirs, p. 80) et s'est associée au mouvement de protestation contre la guerre du Viêt-Nam. Ces mouvements contestataires ne manifestent pas le moindre semblant d'unité. Depuis le début des années 60, principalement dans Greenwich Village, le quartier new-yorkais prisé des milieux artistiques, une scène folk dynamique fait parler d'elle par ses « topical songs » [chansons contestataires] qui abordent toutes les préoccupations de la gauche libérale, de la pauvreté des ouvriers à la discrimination raciale (Bob Dylan, Joan Baez, Phil Ochs, Pete Seeger). Il y eut ensuite l'acid rock de la côte ouest (autour de San Francisco),

influencé par la drogue, qui prêcha la consommation de stupéfiants et se donna pour but de fournir à l'ouverture de la conscience un accompagnement musical fait de sons psychédéliques et de textes surréalistes (Grateful Dead, The Byrds, 13th Floor Elevators). Enfin il y eut encore des groupes underground issus des milieux de la bohème new-yorkaise, comme les Fugs et le Velvet Underground, dont les opérations de guérilla se réclamaient esthétiquement et intellectuellement de l'art et de la littérature. Les plus sauvages, c'étaient les groupes proto-punks tels que les Stooges (ou les MC5), qui, vêtus d'uniformes nazis ou en s'infligeant des automutilations, ne cherchaient pas à pervertir la seule politique bourgeoise, mais tout l'ordre dominant du sens et de la morale. À tout cela s'ajoutent les nombreux musiciens et groupes noirs qui par la soul, le funk et le classique r&b dénonçaient toute forme de racisme et d'oppression.

Tous avaient en commun d'avoir compris la nécessité d'une transformation – voire même peut-être d'une révolution – de la société et de la politique établies. Leurs préoccupations politiques étaient aussi hétéroclites (sexe, révolution, drogues, discrimination raciale) que leur esthétique. En 1972, dans *Rock Power*, un essai sur la musique pop et la contre-culture, Helmut Salzinger affirme que la valeur politique de cette révolte qui a ébranlé la musique pop, « conformément au caractère disparate de ce mouvement [229] », manque de clarté : « La seule chose dont on soit sûr, c'est que la conception de la politique qui y prédomine n'est pas celle, immanente au système et d'une pratique quotidienne, des démocraties parlementaires occidentales. [230] »

À la fin des années 60, les jeunes de presque tous les pays, à l'Ouest comme à l'Est, osèrent se rebeller contre l'ordre établi. Dans presque toutes ces révoltes, il n'était pas seulement question d'organisation politique, mais également de mode de vie, de coexistence, d'éthique. Ces rébellions juvéniles exprimaient davantage de revendications privées que toutes les révolutions des XVIIIe, XIXe et XXe siècles réunies. On pourrait aller jusqu'à dire que la révolte pubertaire, qui intervient dans la biographie de chacun et qui est dirigée contre les règles de la génération des parents, se déroulait, pour la première fois, dans l'ensemble de la société et se dotait d'une structure politique implicite.

Le caractère privé de ces revendications politiques provenait d'un mode de vie rebelle : de nombreux insurgés vivaient en communauté, s'adonnaient aux drogues et à une sexualité libérée et écoutaient de la musique pop.

Purple Haze, un film américain de David Burton Morris sorti en 1982, se déroule à la fin des années 60 et raconte l'histoire de Matt, un jeune garçon qui, en raison de la guerre du Viêt-Nam, perd son meilleur ami et les points de repère qu'il avait dans la vie. En 1968, il est renvoyé de Princeton pour consommation de haschich et est rejeté par son père. Il s'engage dans l'Armée pour accompagner son copain Jeff, mais celui-ci meurt dès le camp d'entraînement. Matt déserte.

Le titre même du film fait référence à la musique de cette époque : c'est le titre d'un morceau de Jimi Hendrix. Outre Hendrix, ce sont avant tout les chansons de Cream et de Steppenwolf qui accompagnent Matt constamment, dans des fêtes, en voiture ou chez des amis. Et comme c'était déjà le cas dans *American Graffiti*, un rôle important est confié au DJ. Encore une fois il est question d'une émission de radio sur une station FM underground qui tisse la toile de fond sonore et mentale d'un mélodrame de la jeunesse. Quand Matt apprend la mort de Jeff, ses premiers pas le conduisent au DJ de leur station favorite car il veut faire passer une dernière chanson en sa mémoire. Un souhait que le DJ exauce sur le champ.

Le DJ représente le confident et l'ami le plus proche, le premier interlocuteur et l'organisateur de l'underground ; son action relie un public disparate en une unité idéologique et complice – aucun de ses auditeurs ne lui est étranger. Il prend part au destin de chaque individu.

Dans les années 60, le rôle du DJ a significativement évolué. Au début de la décennie, dans *American Graffiti*, sa rébellion était clandestine et il demeurait un intriguant mystère, tandis qu'à la fin des années 60 sa résistance à l'establishment se fit active. On pouvait l'approcher, lui parler non seulement par l'intermédiaire de son émission – un centre de connexions subculturelles –, mais directement, dans son studio, où l'on pouvait se rencontrer et fumer un joint. Pour Simon Frith, un sociologue de la pop, les DJ de l'underground étaient avant tout des amis authentiques [« *real* »], des confidents, et constituaient de ce fait l'opposé absolu des réparties rusées et du baratin de camelot de leurs collègues du grand public[231]. Là où Wolfman pouvait encore se cacher dans la province américaine, le DJ acid rock révolutionnaire évoluait dans la scène hippie californienne comme un poisson dans l'eau.

La radio « Top 40 » était portée par la représentation d'un consensus social : les charts constituaient la conscience (l'inconscient) collective de la société américaine. Avec la dissolution du consensus social, la radio grand public qui connaissait jusqu'à présent le succès fut elle

aussi remise en question. Les stations grand public étaient presque toutes accessibles sur la bande AM, que la plupart des autoradios recevaient également.

Les autorités de contrôle de la Federal Commission for Communications (FCC) avaient imposé aux stations FM de diffuser des programmes totalement différents de ceux des stations AM : surtout du jazz, des émissions éducatives, des programmes en langues étrangères et de la musique classique. Cela changea à la fin des années 60, en l'occurrence grâce à un ancien DJ de la radio « Top 40 ». Tom Donnahue (1925-1978) travaillait comme DJ depuis la fin des années 40 et dirigeait depuis 1964 sa propre maison de disque. Le premier disque qu'il réussit à placer dans le Top 5 fut « C'Mon and Swim », de Bobby Freeman. La production était signée par Sylvester Stewart, un jeune DJ noir qui se fit peu après connaître sous le nom de Sly Stone.

Tom Donahue, avec ses émissions de radio, sa maison de disques et ses grands « *package shows* », contrôlait la scène musicale de la Bay Area [région de la baie de San Francisco, *N.d.T.*]. Pourtant, le grand succès n'arriva jamais. En 1967, Donahue vendit Autums Records à Warner Brothers et se retira du milieu du Top 40. Il fonda un night-club psychédélique et reprit la station FM KMPX. Ce faisant, il se retrouvait au cœur de la tendance de l'époque. Marcus : « Début 1967, les groupes hippies de Haight avaient l'oreille de la nation, et San Francisco allait atteindre le moment fatidique du Summer of Love.[232] ». Donahue, avec son partenaire Larry Miller, se mit à diffuser une musique qui sortait du format « Top 40 », principalement les versions pour album de chansons enregistrées par des groupes qui refusaient le diktat sonore du « grand public »[230] : pas de singles, pas de tubes calibrés pour les charts et pas de sempiternelles rediffusions. Les DJ n'étaient pas des vedettes qui s'appuyaient sur un format radiophonique, mais des fans de musique nouvelle. Ils passaient ce dont ils avaient envie et parlaient comme tous les hippies pendant le « Summer of Love » et ensuite. Comme au temps d'Alan Freed, les DJ prenaient parti pour une nouvelle musique et une nouvelle esthétique, sans faire beaucoup de compromis.

La part qu'ils prenaient à la nouvelle subculture se manifestait également dans les drogues qu'ils consommaient ouvertement pendant leurs émissions de radio. Du coup, il n'y avait pas besoin d'être un initié pour entendre distinctement le DJ tirer sur son joint entre deux paroles[233] – ce que le film *Purple Haze* permet plusieurs fois de constater. À cela s'ajoute le « *hipspeak* »[234], le jargon de la subculture

qui avait pour fonction de créer par le langage un sentiment identitaire au sein de ce milieu, tout en en compliquant ou en interdisant l'accès aux indésirables. Le « *hipspeak* » des DJ de l'underground n'était pas une extraordinaire auto-représentation extravertie comme chez Murray the K, mais une élaboration de codes linguistiques propres aux groupes enracinés dans la subculture.

Avec les musiciens, les DJ comptaient parmi les plus grands créateurs d'identité de l'underground. Ils ne se contentaient pas de passer la nouvelle musique, c'est eux qui traçaient la frontière entre underground et mainstream. Ils distinguaient les artistes du show-business traditionnel de ceux qui appartenaient à l'underground branché et alternatif qui représentaient l'avenir. Seuls les Beatles, Bob Dylan, les Stones, les Byrds et les Lovin' Spoonful échappaient à ces catégories[235]. Ainsi, les DJ faisaient partie de l'État-major idéologique du nouvel underground du rock et influençaient stylistiquement l'évolution de la musique.

La station de Donahue inventa la radio underground[236] et, dans le même temps, un format radiophonique qui fut reprit des années plus tard par de nombreuses stations grand public : le format AOR (pour « *Album-Oriented Rock* »). KMPX devint la référence de nombreuses petites stations FM qui se vouaient à une musique sortant des sentiers battus (« *offbeat* »[237]). Comme elle passait également des groupes locaux encore inconnus et dépourvus de maison de disques, comme Jefferson Airplane et Grateful Dead, KMPX devint la force motrice du mouvement acid rock. Grâce à leurs fréquents passages sur les ondes, ces groupes accédèrent au statut de célébrités locales, puis furent pris sous contrat par des maisons de disques, et finalement, en quelques années, accédèrent au statut de superstars.

Malgré le succès, Donahue entra en conflit avec la direction de KMPX et reprit avec d'autres contestataires la station FM KSAN, où il diffusa une programmation semblable à celle de KMPX. Ces deux stations transformèrent les fondations de l'industrie musicale américaine tout entière et de nombreuses radios semblables surgirent du sol dans toute l'Amérique, principalement dans les grandes villes. Cependant, la radio de format libre « constitua plutôt une révolution esthétique qu'une révolution commerciale[238] », car il était très rare que les chiffres d'audience rivalisent vraiment avec ceux des radios du format « Top 40 ». Les stations FM ont simplement élargi le spectre musical disponible sur les ondes.

Et peu de temps après, les stations underground, mises à part quelques exceptions, commencèrent à s'éloigner du format libre de leurs débuts, introduisant les « playlists » et ajustant leur image pour attirer les annonceurs.

À court terme, ce changement d'image fut un succès économique, mais la conséquence en fut qu'on ne put bientôt plus distinguer les stations FM des stations AM. En attendant, on peut aller jusqu'à parler de renversement des valeurs, puisque les stations FM diffusent principalement les hit-parades de format « Top 40 » ou « Top 100 », alors que les stations AM ont subi une transformation radicale et que leurs programmes correspondent plutôt à ceux des stations FM d'autrefois[239].

Dissidence et intégration : le DJ noir

À ses débuts, la musique pop était noire. Le rhythm and blues qui apparut dans les années 40 était un mélange de plusieurs orientations de la musique noire : la puissance émotive du gospel, le *drive* [impulsion dynamique] des big bands du swing, le rythme du boogie-woogie, le *shuffle* [balancement] ainsi que la mélancolie du blues. Du fait de la rareté des disques d'artistes noirs, le r&b existait presque exclusivement sous la forme de musique live, jouée dans le ghetto et pour ses habitants. Le crédit que les Noirs avaient récemment acquis aux yeux de la société tout entière par leur patriotisme pendant la seconde guerre mondiale se traduisit également en un essor culturel et économique – toutefois très modeste. À New York et à Los Angeles apparurent une série de labels noirs, également appelés labels raciaux [« *race labels* »], qui ne produisaient que de la musique noire. Grâce aux disques, le r&b devint également accessible à ceux qui n'appartenaient pas au ghetto, et, comme pour le jazz, il ne fallut pas longtemps avant que les jeunes Blancs ne remarquent à quel point le r&b noir pouvait être cool et excitant. Les disquaires flairèrent là une bonne affaire, et pour finir le DJ blanc Alan Freed se découvrit une passion pour cette musique et en fit, sous le nom de rock'n roll, la première musique pop authentique.

Selon des musicologues blancs tels qu'Arnold Shaw, la musique pop américaine ne serait ni noire ni blanche, mais constituerait plutôt une fusion réussie, le résultat d'un jeu d'échanges spontanés[240]. Le Noir Nelson George, un théoricien de la pop, en juge tout autrement, lui qui décrit l'histoire de la musique pop comme une constante exploitation et déformation de la culture noire.

Pour lui, le r&b est « mort[241] » quand il a quitté le ghetto. Dans son livre *The Death of Rhythm & Blues* il entreprend de dépeindre la

façon dont la culture noire a été vidée de sa substance après la seconde guerre mondiale. Pour ce faire, il pose la radio noire au centre de ses recherches. Pour lui, la radio incarne un des éléments les plus déterminants « pour la formation du goût et des opinions des Noirs [242] ».

Dans son histoire de la radio noire intitulée *Entrepreneurs of Profit and Pride* – titre qu'il faut comprendre comme un programme –, Mark Newman fait remarquer que la radio était le seul média de masse à disposer d'un « *black appeal* » établi et institutionnalisé. Elle faisait donc fonction de « pourvoyeuse de business et de culture » dans la communauté noire [243].

Les premières émissions à diffuser de la « *race music* » dans les années 20 étaient racistes par conception et servaient à vendre aux Noirs les marchandises typiques du ghetto. Les commanditaires faisaient de la publicité pour des meubles d'occasion, des [plats de] tripes et des remèdes miracles, et s'assuraient par l'association de musique noire une plus grosse part de marché dans le ghetto [244]. Dans les années 30, il n'existait encore aucune radio véritablement noire, mais de plus en plus d'animateurs de radio qui, louvoyant entre l'argot noir et le parler des classes moyennes, tentaient de se faire reconnaître des deux côtés de la société raciste.

Ce ne fut dans les années 40 que furent fondées les premières radios noires. D'une poignée de stations diffusant des programmes noirs en 1940, leur nombre dépassa 400 en 1954 [245]. À Los Angeles, Atlanta, Louisville, Memphis, La Nouvelle Orléans, Miami, Nashville et Saint-Louis, apparurent des stations noires qui émettaient du r&b, du blues et du jazz, soutenant les labels noirs en plein développement.

En 1948, à Memphis, fut créée WDIA, la première station de radio 100 % noire. Cette révolution dans l'audiovisuel du Tennessee permit pour la première fois à un DJ noir de travailler au sud de la ligne Mason-Dixon, tout en affichant sa négritude. On estime à 10 % la proportion de la population noire d'Amérique qui écoutait WDIA ; dès lors, cette radio noire ne se contenta plus d'offrir à la communauté noire de Memphis et de tout le Middle South une voix représentative, elle constituait également une force politique dans ces années 50 où régnait la ségrégation. La réussite économique de la station n'était surpassée que par sa puissance culturelle. « Elle a servi de rampe de lancement pour propulser des talents locaux sur l'orbite du vedettariat [246] », comme le résumait Louis Cantor dans son ouvrage sur l'histoire de la station. Les futures superstars B. B. King et Rufus Thomas ont commencé leur carrière comme DJ à WDIA. Des artistes comme



Publicité pour WDIA (1949)

Johnny Ace ou Roscoe Gordon ont enregistré leur premier disque dans les studios de WDIA. Carla Thomas et Isaac Hayes ont chanté dans les chœurs de la station. Celle-ci a également influencé l'histoire de la pop d'une manière indirecte : un des auditeurs de WDIA les plus assidus était par exemple un jeune garçon du nom d'Elvis Presley. Vu sous cet angle, B. B. King a raison de qualifier WDIA de « leader capital »[247], qui permit un rapprochement des Noirs et des Blancs. Cependant, la réalité était moins idyllique. WDIA était plutôt le produit d'une ségrégation inflexible que d'une intégration naissante. Pourtant, la programmation (et certainement le succès) de cette station a favorisé la naissance et le développement d'une identité noire positive à une époque où l'Amérique ne leur en laissait guère la possibilité – hormis dans le sport.

Avec les radios noires s'accrut l'influence des disc-jockeys, dont certains étaient aussi passionnants que les artistes qu'ils annonçaient. Bien que la plupart des stations fussent la propriété de Blancs, ce n'était pas ces derniers, mais bien les DJ, qui en définissaient le profil et attiraient ainsi les annonceurs. Et il n'y avait pas que des Noirs, mais aussi des Blancs qui travaillaient comme DJ pour les stations de r&b. Ces Blancs étaient des « hipsters », fascinés par la musique et le mode de vie des Noirs, qui étaient reconnus par ces derniers comme des « nègres blancs » et subissaient les attitudes discriminatoires des autres Blancs. Ce que tous ces DJ avaient en commun, c'était leur façon débridée de présenter des émissions et la propension à employer un langage qui leur était propre.

Ces distorsions linguistiques, qui devaient devenir plus tard dans le hip-hop une forme artistique autonome, sont l'une des sources du rap. Berry Gordy, le fondateur du label Motown, définit le DJ de radio noir comme « le tout premier rappeur » à une époque où le rap n'était encore que le baratin avec lequel on drague une femme[248] : un mélange inextricable de scat, qui insère la voix dans la musique comme si c'était un instrument, et de textes de « *jive* »[249] extravagants, pleins d'exagérations et d'incongruités.

Lavanda Durst, alias Dr Hep Cat, fut l'un des premiers DJ conférer – selon Toop – « la sensation du "live" à une musique enregistrée[250] » grâce à son « *jive* » de « *hepcat* » [branché]. Une de ses créations les plus

célèbres, citée encore de nos jours dans des morceaux de rap ou de pop, sonnait ainsi :

If you want to hip to the tip and bop to the top
You get some mad threads that just won't stop [251]

Si tu veux balancer et sauter au plafond
Enfile tes fringues les plus mortelles et lâche-toi.

Significativement, Dr Hep Cat était également musicien et pianiste, et il publia même un dictionnaire paré du titre *The Jive of Dr Hep Cat*.

Daddy-O-Daylie était un autre DJ de ce genre. Dizzy Gillespie affirmait à son sujet qu'il en avait plus inventé en matière d'argot « *hip* » (secret) [252] que l'inventeur du be-bop – Gillespie lui-même. Daylie considérait ces expérimentations linguistiques, ces glissements de signification et ces néologismes, comme partie intégrante de son travail consistant à présenter la musique noire actuelle d'une manière adéquate. Il essaya ainsi, pour capter l'attention de l'auditeur, de donner davantage libre cours à son sens linguistique : « J'essayais toujours de glisser des phrases bop pour promouvoir cette musique, pour la mettre en valeur dans le cadre du jargon correspondant. [253] » L'art verbal des Noirs – une poésie du quotidien jusqu'alors confinée au ghetto – fut rendue accessible même aux auditeurs blancs, et avant tout aux DJ de radio blancs, qui n'ont eu de cesse d'essayer de copier cette langue authentiquement « *hip* » [254].

On peut qualifier de mouvementée l'histoire du DJ noir Dr Daddy-O (alias Vernon Winslow), qu'une station de La Nouvelle-Orléans avait embauché pour enseigner à un Blanc à parler comme un Noir. Winslow écrivait les textes, choisissait les disques et allait jusqu'à inventer le nom du DJ blanc. L'émission devint la plus grande réussite de la station ; pourtant, quand Winslow osa se saisir du micro, il fut renvoyé. Six mois plus tard, il fut engagé comme DJ et son émission « causa des ravages dans la radio [255] ». Du jour au lendemain, tout le monde voulut avoir son DJ causant le jive.

En décembre 1947, le magazine noir *Ebony* s'aperçut que sur les trois cents DJ que comptaient les États-Unis, seuls seize étaient des Noirs [256]. Cependant, le succès changea rapidement cette situation car les DJ noirs garantissaient aux publicitaires et aux annonceurs un cadre idéal pour leurs spots et leurs annonces. On distinguait deux types de DJ de radio noirs : d'un côté ceux qui « passaient pour blancs [257] », et

de l'autre ceux qui devaient, « aux yeux des Noirs intelligents et dignes qui s'élevaient dans la société, faire la honte de leur race [258] ». Al Benson, un ancien prédicateur, était l'une de ces brebis galeuses : il s'ingéniait à commettre des lapsus délibérés et à bégayer, s'efforçant ainsi de mettre en pièce la langue anglaise avec des expressions comme « *modren* » et « *more lovlier* » [259]. Au faîte de sa carrière, Benson s'était accaparé cinq shows et vingt heures de programme, il possédait sa propre maison de disques (Parrot Records), il était un important organisateur de concerts et gagnait comme DJ de radio énormément d'argent [260]. À l'instar de Martin Block, Benson était un vendeur de génie, et il concevait ses talents de publicitaire comme une possibilité d'épargner des humiliations aux Noirs quand ceux-ci faisaient leurs achats. Les entreprises, les restaurants et les commerces qui passaient des annonces sur les radios noires s'intéressaient au marché noir et avaient donc un intérêt matériel à bien traiter cette clientèle. Newman, qui dans son livre relie étroitement le développement de l'entreprenariat noir au développement médiatique, culturel et social, voit dans l'aspect économique du travail du DJ les fondements de sa fonction sociale. « Si les disc-jockeys noirs pouvaient vendre aux consommateurs noirs les produits de leurs annonceurs, alors ils pouvaient leur vendre la fierté raciale. [261] »

En raison de ses déclarations et de ses actions politiques, Benson était constamment surveillé. Son dégoût de la législation raciste le poussa à des actions qui exprimaient sa rébellion aussi bien que son statut de star. C'est ainsi que dans le club le plus élégant de Chicago il célébra une fête avec des amis noirs au mépris de la politique de stricte ségrégation de l'établissement. En 1950, il affréta un avion et largua des tracts antiracistes au-dessus de la mairie de Jackson, dans le Mississippi. Comme la plupart des autres DJ noirs, Benson se servait également de son influence pour se faire le représentant des intérêts de la minorité noire. C'est ainsi que les DJ devinrent « des héros de la race, pas seulement grâce à la position prestigieuse qu'ils occupaient derrière le micro de la radio, mais pour ce qu'ils disaient et accomplissaient [262] ».

Dès les années 50, l'hégémonie culturelle dont jouissaient la culture et la langue des Blancs était sapée. Un des plus célèbres prestidigitateurs linguistiques et maître du « *doubletalk* » [double langage] noir fut le New-Yorkais Douglas « Jocko » Henderson, surnommé « l'as de l'espace ». Dans son émission « 1280 Rocket », il se livrait à des manipulations verbales débridées qui, par leur sauvagerie et leur spontanéité, ressemblaient aux improvisations du free jazz. « La pensée se fait

dans la bouche[263] », expliquait Tristan Tzara dans un manifeste dada, et Jocko laissait sa bouche penser en toute liberté. Il mélangeait langage quotidien et langue inventée et obtenait ainsi des vers d'une beauté insolite[264]. Une de ses expressions, « *Great guga mugga shooga booga* », s'infiltra même dans l'argot new-yorkais[265] et resurgit plus tard dans plusieurs disques de ska jamaïcains[266]. Un exemple de ses acrobaties versificatoires, très souvent cité, préfigure le rythme et la force des textes du hip-hop de la fin des années 70 :

Be, bebop
This is your Jock
Back on the scene
With a record machine
Saying « Hoo-popsie-doo, How do you do ? »
When you up, you up,
And when you down, you down
And when you mess with Jock
You upside down[267]

Be, bebop
Voilà, c'est Jock
De retour sur scène
Avec sa machine à disques
Qui dit « hoo-popsie-doo, ça gaze ? »
Quand ça va, ça va,
Et quand ça va pas, ça va pas
Et quand tu chauffes Jock
Te v'là sens dessus dessous

Les textes des DJ étaient marqués d'une forte autoréférentialité et par l'usage des techniques de studio. L'attitude consistant à constamment envisager le moi créateur dans sa relation avec l'instrument technique fut plus tard récupérée par les poètes du rap. David Toop précise dans *Rap Attack* que les DJ ont exercé par des voies multiples une influence directe sur le développement de la musique noire. Pas seulement par la musique qu'ils diffusaient, mais également et avant tout par leur style d'animation et leurs jongleries verbales. Les DJ noirs de r&b ont imprimé leur marque sur de nouveaux styles de danse et inspirèrent les artistes de raggamuffin aussi bien que George Clinton, l'adepte du P-Funk qui, dans « Mr Wiggles », met en scène un DJ sous-marin

du nom de Mr Wiggle the Worm qui rappe en paraphrasant des citations de Jocko Henderson.

Nelson George cite une anecdote du DJ new-yorkais Gary Byrd décrivant la façon dont le DJ vétéran Bill Curtis fit la promotion du titre des Drifters, « We Gotta Sing » : « D'abord il jouait le morceau, puis il baissait progressivement le son et commençait à parler. Et il racontait comment ce disque lui était tombé entre les mains. Et ensuite arrivait une autre histoire sur ces mecs qu'il avait rencontrés à l'époque où ils n'étaient pas connus, et ces mecs c'étaient les Drifters et… bla, bla, bla, leur nouveau disque et boum, boum, boum, les premiers au monde à passer leur disque. Alors le disque arrivait. Eh ben, pendant que le disque tournait, il le ponctuait d'un "Ohh" à tous les endroits où il y avait quelque chose d'excitant. Quand ça se terminait, il se lançait dans "C'est dément, c'est dément. Oh, j'arrive pas à le croire". Pendant qu'il parle, il relance le disque. À la fin, quand c'est terminé, il dit : "Et c'est reparti." Paradoxalement, c'était comme une anticipation de l'idée de prolonger le disque, comme on l'a fait plus tard dans le disco. Il faisait juste durer le groove. Et alors les téléphones se déclenchaient et les gens demandaient : "C'est quoi, ce disque ? Où je peux l'avoir ?" Et les disquaires appelaient parce que les gens leur téléphonaient en demandant : "Vous avez le disque des Drifters qui vient de passer sur WUFO ?" [268] »

Les DJ de radio devinrent des figures centrales dans la communauté noire. Au point que le DJ Jack Gibson fut prié par le chef de la police d'Atlanta d'intervenir à la radio pour calmer les esprits quand des conflits secouaient le ghetto [269].

Avec le succès et l'autorité que leur travail leur avait valu, les DJ noirs prirent rapidement de l'assurance. Et bientôt ils essayèrent de s'imposer en tant que stars dans le tout jeune milieu de la pop. Riley B. King fut l'un des plus célèbres d'entre eux : sous le nom de B. B. King, il avait « peut-être le meilleur jeu de guitare blues au monde [270] ». Rufus Thomas et Sly Stone furent d'autres ex-DJ qui accédèrent au rang de star.

Malgré la popularité et le pouvoir dont ils jouissaient, les DJ noirs étaient mal payés en comparaison de leurs collègues blancs. De ce fait, le payola devint pour les DJ noirs une question de survie. Les stations menaçant perpétuellement de les licencier, ils acceptaient avec empressement des salaires de misère. Nelson George va jusqu'à affirmer que « leurs fanfaronnades échevelées dissimulaient une précarité économique et sociale [271] ». On attendait des DJ noirs qu'ils se vendent

eux-mêmes, fassent leur propre promotion et se dégotent leurs propres contrats de publicité.

Le système du payola procura aux DJ de r&b la possibilité de prendre part à une industrie du disque en pleine expansion et « de se servir une tranche du gâteau, un gâteau qui devait sa saveur à leur talent [272] ». Dave Clark, un représentant de l'industrie du disque et un « ami du DJ » (George), affirmait que de nombreux DJ n'auraient pas survécu sans le payola. Pour convaincre un DJ noir de faire la promotion d'un disque, il suffisait souvent d'une paire de chaussure, article dont ils avaient un besoin urgent [273].

Pour George, l'une des causes de la dégénérescence de la musique noire et de la mort du r&b est l'inégalité en matière d'argent et de pouvoir. Au milieu des années 50 commença l'essor d'Alan Freed qui, selon George, s'est servi du rhythm and blues des Noirs pour faire carrière. Considérant la collection d'albums de Freed, George en déduit que « si quelque chose pouvait fournir à Freed une définition du rock'n roll, ce n'était pas un style de musique particulier. Pour lui, ça représentait purement et simplement un beau paquet de fric [274] ». Le rock'n roll inaugure pour George le déclin du rhythm and blues authentique. Les « Nègres blancs » se sont emparés de cette musique et en ont dénaturé le son caractéristique. « Le conflit des générations et le point de vue des adolescents, qui ont toujours constitué le cœur de l'ethos du rock'n roll, était la plupart du temps étrangers aux consommateurs noirs, jeunes ou vieux (…) Le rock'n roll était une musique de la jeunesse ; le r&b parvenait à être en même temps jeune et vieux, regorgeant aussi bien de références au passé que de nouvelles interprétations, tout cela en même temps. [275] »

Et alors que George considère la plus grande part de la musique noire ultérieure (par exemple Chuck Berry) comme une trahison envers la cause noire, Arnold Shaw lui reconnaît le mérite d'avoir accompli un tour de force : la réintégration dans un contexte noir d'une interprétation blanche (le rock'n roll) d'une musique noire (le r&b) et dans le même temps la synthèse d'une nouvelle musique, aussi bien noire que blanche [276].

L'histoire de la pop telle que l'écrit Shaw est un processus d'intégration et de réconciliation entre Noirs et Blancs [277], alors que George, dans une perspective séparatiste [278], souligne avec insistance le rôle prééminent qu'ont joué les Noirs dans une musique pop à laquelle ils ont donné l'impulsion créatrice.

À l'origine, la soul, mélange de r&b et de gospel, était noire avec intransigeance. Ray Charles en fut la première star. « Cette musique qu'on n'appelait pas encore la soul traitait de passions adultes – des faits et gestes de personnes préoccupées par les voitures, les enfants et le sexe. En abattant la barrière séparant la chaire et la scène, en réinsufflant dans les thèmes du blues une ferveur transcendante, en reliant sans vergogne le sexuel au spirituel, Charles a fait en sorte que le plaisir (la satisfaction physique) et la joie (illumination divine) semblent se confondre. [279] »

Pour Nik Cohn, qui est blanc, la soul n'était « rien d'autre que du rhythm and blues actualisé (…). Sa seule nouveauté, c'était qu'en guise d'épices, on lui avait ajouté une bonne grosse dose de gospel. (…) Une musique joyeuse, décontractée et chaleureuse ; le gospel à côté, c'était du poison à l'état pur ! Il était archaïque, primitif, consciemment *down-home*. Il rappelait aux Noirs du Nord tous les mauvais souvenirs de leur histoire qu'ils voulaient à tout prix oublier. Les plus vieux le trouvaient à leur goût, mais le gospel, avec son côté Oncle Tom, embarrassait les jeunes, des branchés à la coule, pas gênés aux entournures. (…) Ainsi, vers le milieu des années 50, sur les styles de rhythm and blues existants, la pop noire a entrepris de greffer une touche de gospel. Le rythme restait inchangé, les sujets abordés ne comptaient pas d'avantage, mais l'ensemble plongeait plus profond et redoublait de passion ; on suait à tout va. C'était ça, la soul. [280] »

En tout cas, la soul – aussi bien comme slogan – devint un symbole cristallisant l'identité noire. Les années 60 furent la décennie du mouvement des droits civiques, du nationalisme et de l'orgueil noirs.

La musique soul et ses célèbres artistes, James Brown au premier rang, ont fusionné en un tout l'art et le combat politique : « *Say it loud, I'm black and I'm proud* », chantait James Brown, le « parrain de la soul », en 1968, résumant dans toute cette exhortation euphorique et orgueilleuse les résultats de cette décennie de luttes. La radio noire et ses DJ ont contribué à définir la soul comme style musical et comme état d'esprit. Les DJ, rayonnants symboles du succès, jouaient le rôle de modèles à suivre [281].

Quant aux maisons de disques, elles étaient principalement deux à rendre la soul populaire : la Motown de Detroit, et Stax à Memphis. Alors que la Motown était noire (tout comme quelques autres labels, par exemple AFO Records, Sue Records, Sar Records), Stax était la propriété d'un Blanc, et pourtant les disques de Stax plaisaient davan-

tage aux Noirs américains que ceux de la Motown. Arnold Shaw a recours aux métaphores pour comparer ces deux labels : « Alors que Motown représente les ghettos du Nord, dont les habitants accèdent progressivement au monde des clubs huppés et chics, on pourrait comparer Stax au Mississippi, franchissant les berges des années 60. En effet le « Memphis sound » charrie plus de boue et de galets que le son de Detroit[282] ». Ce qui rapprochait cependant ces deux labels, c'était leur étroite collaboration avec les radios noires et leurs DJ.

Stax prit sous contrat Rufus Thomas, le célèbre DJ noir de la station de Memphis WDIA, et en fit une star. Thomas aida sa fille Carla à décrocher un contrat d'enregistrement. Grâce aux bonnes relations qu'il entretenait avec ses collègues DJ et avec les stations de radio, ses chansons, tout comme les autres productions de Stax, bénéficiaient d'une promotion exceptionnelle. Quand, en 1965, Al Bell, un Noir ex-militant du mouvement des droits civiques et DJ vedette, devint manager chez Stax, la diffusion en radio s'améliora encore. Les DJ noirs considéraient Bell – d'après George – comme « l'un d'entre eux[283] ».

Son homologue chez Motown s'appelait Berry Gordy – noir lui aussi. Comme la Motown ne disposait pas d'autant de financement que Stax Records, que soutenait et distribuait Atlantic, Gordy en appela « à la solidarité raciale pour surmonter le manque de capitaux[284] » (George). Pour étendre son influence sur les DJ noirs, il allait jusqu'à sortir avec eux, boire avec eux et faisait tout pour entrer dans leurs bonnes grâces. On dit même qu'à une réunion de DJ noirs il aurait servi boissons et sandwiches aux DJ qui jouaient aux cartes.

En outre, les DJ dont la subsistance reposait sur l'organisation de concerts étaient gratifiés de prestations d'artistes de la Motown. Courtiser les DJ noirs s'avéra vite payant. Dès 1961, la Motown fut en mesure d'atteindre les sommets des charts avec des artistes comme les Marvellettes, les Contours, les Miracles, Martha and the Vandellas, Little Stevie Wonder et Mary Wells. Jusqu'en 1969, la Motown parvint à faire figurer en tout 78 disques dans le Top 10[285].

Les DJ noirs vouaient une loyauté absolue à James Brown, le « Soul Brother Number One »[286], qui fit la démonstration dans les années 60 des « potentialités de liberté artistique et économique que la musique noire pouvait apporter si l'on luttait sans relâche pour en repousser les limites[287] ». Pas seulement parce que sa musique restait authentique et originale malgré le succès, mais parce qu'il impliquait les DJ dans ses spectacles et leur reversait une partie de la recette de ses prestations. En contrepartie, les DJ lui garantissaient une publicité constante et

passaient chaque nouvelle chanson. « Dans bien des cas, ces disc-jockeys étaient connus sur le marché comme “les représentants de M. Brown” – un titre prestigieux dans la communauté noire. [288] » Brown avait compris le pouvoir et l’importance des DJ noirs[289] aussi bien que le rôle indispensable des stations de radio noires où les DJ de couleur n’étaient ni discriminés ni exploités. À la fin des années 60, Brown possédait deux des cinq stations noires consacrées au r&b (sur un total de 528 !), et projetait d’en acheter quatre de plus[290]. Il n’y parvint cependant jamais : après la parution en 1968 de sa chanson « I’m Black and I’m Proud », jugée menaçante et subversive par les Blancs, il ne réussit plus à placer un seul titre dans le Top 10 jusque dans les années 80.

À la même époque, avec de nombreux DJ de radio noirs, il sauva l’Amérique d’une guerre raciale qui menaçait d’éclater. La nuit où Martin Luther King fut assassiné, Brown voulut annuler un concert prévu le lendemain à Boston, mais le maire le pria de rester et d’apparaître à la télévision pour dissuader les Noirs de se mêler aux troubles. Brown accepta et occupa l’écran pendant six bonnes heures. Son message : « *Don’t terrorise. Organise. Don’t burn. Learn.* [291] » [« Faut pas terroriser. Faut organiser. Faut pas incendier. Faut étudier. »] Au même moment, dans toute l’Amérique, des DJ noirs avaient mis sur pied des équipes de travail exceptionnelles – parfois contre la volonté du propriétaire (blanc) de la station – et passaient de la musique, discourant pour détourner les Noirs des émeutes.

Del Shields, à cette époque DJ dans une radio new-yorkaise, relate cette nuit où la radio noire est « devenue adulte » : « Jusqu’alors la radio noire n’avait jamais été testée au niveau national. Personne ne savait quelle était sa force. On savait que les disc-jockeys noirs étaient populaires et capables de vendre n’importe quelle marchandise. Mais la nuit où le docteur King a été assassiné, chaque station noire fut mise à l’épreuve, et tous ceux qui étaient alors à l’antenne, dont moi-même, demandaient aux gens de garder leur calme. Nous faisions tout notre possible pour empêcher les Noirs d’exploser encore plus qu’ils ne le faisaient déjà. [292] » Bien qu’avec leurs émissions rallongées ils aient contrevenus aux prescriptions de la commission nationale de la radiodiffusion, leur sens de la responsabilité et du devoir moral les incita à user de leur autorité avec lucidité.

Il n’y eut pas d’émeute, et la paix fut sauvée dans la société américaine, au moins superficiellement. Ni Brown, ni la radio noire ne furent récompensés par les Blancs, qui tirèrent profit de leurs efforts.

Del Shields explique cet état de fait par la peur des Blancs : « Quand l'Amérique à cette époque jeta un œil sur la radio noire, elle se rendit soudain compte de la puissance considérable qu'elle représentait. Si dans chaque ville importante un disc-jockey noir avait dit "À l'attaque", ç'aurait été l'enfer. Et cette nuit marque donc aussi le début de la fin de la radio noire. On ne lui a jamais permis de se dresser à nouveau. [293] » Shields, avec plusieurs confrères, réussit à politiser la NATRA (National Association of Television and Radio Announcers), une organisation de DJ noirs qui se distinguait jusqu'alors surtout par les fêtes et les réceptions qu'elle donnait. Entre les Blancs propriétaires des stations et les DJ noirs s'instaura un dialogue visant à limiter les répressions racistes. La tentative de fondation d'une école de radio de la NATRA échoua parce cette organisation était devenue trop puissante aux yeux de beaucoup de monde. Shields et les autres militants représentant la « *new breed* » [espèce nouvelle] [294] étaient sous surveillance, on les menaçait et certains furent même passés à tabac. Dès 1969, le projet de convertir la NATRA en un véritable outil de représentation et de revendication avait échoué – elle se remit à organiser des réceptions.

Une nouvelle ère s'ouvrait, où les DJ noirs, jusqu'alors précurseurs de toutes les idées et de tous les styles en vogue parmi les DJ, durent rentrer dans le rang et s'intégrer. À l'appui de cette thèse, Nelson George cite le célèbre DJ Gary Byrd, lequel raconte comment les directeurs d'antenne blancs sommèrent les DJ de renoncer à un langage trop « ethnique » ou trop branché, et de venir travailler en costume cravate. « Le résultat, c'est qu'ils ont pris les jockeys qui faisaient comme ça pour en faire l'archétype de toute la profession. Du coup, le jockey avec une personnalité vraiment "*hip*" qui faisait un truc "*hip*" était lourdé. [295] »

L'ère des DJ-vedette qui jouaient de leur personnalité s'achevait, et un nouveau style de radio noire naissait, qui « mettait l'accent sur une conception rigide du professionnalisme [296] ». Il y avait des exceptions : des DJ tels que Gary Byrd, Frankie Crocker ou Dyanna Williams. Pourtant le DJ de radio noir, celui qui était en même temps personnage culte, innovateur dans le domaine musical, « hipster », poète, homme politique et visionnaire – celui-là était mort. Au même moment – fin des années 60, début des années 70 – naissait dans d'obscurs clubs homosexuels une nouvelle espèce de DJ qui devait rejeter dans l'ombre les DJ de radio et récrire l'histoire de la musique : le DJ de club issu de l'underground.

DJ : le développement en Europe

L'Amérique était – et reste – la patrie de la culture pop. La suprématie mondiale des Américains après la seconde guerre mondiale ne s'est pas seulement traduite par une hégémonie militaire et politique sur le reste du monde occidental, mais également par une domination culturelle. Dans le cinéma, les productions d'Hollywood ont étouffé les meilleurs films d'auteur européens ; en littérature, les Européens subirent l'influence des œuvres de Jerome D. Salinger, de Thomas Pynchon et des écrivains de la Beat Generation ; en peinture, New York détrôna Paris de son rang de capitale mondiale de l'art et dicta le cours des événements, de l'action painting des années 40 et 50 à l'art conceptuel des années 70.

Cependant l'influence américaine ne se fit sentir nulle part d'une manière aussi profonde et durable que dans la culture pop. Jusqu'au début des années 60, l'Europe demeura en matière de musique pop un satellite des États-Unis. Pendant que dans les années 60 l'Angleterre créait son propre son avec les Beatles, les Rolling Stones, les Who et bien d'autres groupes, le reste de l'Europe se limitait à recycler les influences anglo-américaines.

L'Allemagne ne connut un développement autonome qu'avec des groupes comme Tangerine Dream, Can et Kraftwerk. Rien d'étonnant donc si les DJ européens furent longtemps à la traîne de leurs modèles américains. Le premier DJ européen de valeur fut (naturellement) anglais[297] et s'appelait Jimmy Saville. Aux yeux du Britannique qu'est Nik Cohn, c'était le meilleur DJ anglais, et plus encore : « Pour moi, le seul.[298] »

En effet, pendant qu'en Amérique les DJ vendaient des réfrigérateurs, inventaient le rock'n roll ou se contentaient d'être des superstars, en Angleterre (et dans le reste de l'Europe) ils demeuraient des individus ternes et sans talent particulier qui passaient des disques : « Pour la plupart, on aurait dit des présentateurs de la BBC : soignés, propres sur eux et ennuyeux. Ils n'ont rien à voir avec la pop. En fait, ce ne sont pas même des disc-jockeys, mais seulement des types qui passent des disques.[299] »

En 1958 fut créée la première émission de radio britannique exclusivement dédiée à la musique pop. Le « Saturday Club », un programme de deux heures, était animé par Brian Mathew, un ancien acteur qui vous faisait penser à un oncle sympathique. « La pop, c'était son boulot, pas sa vraie vie[300] », rapporte son ami le critique pop George Melly.

C'est alors qu'en 1963 apparut Jimmy Saville, un mélange d'excentricité anglaise et de proto-punk. Ancien mineur du Yorkshire, il possédait la culture ouvrière typique de la pop britannique, avec en même temps une bizarrerie singulière qui le propulsa bien vite au premier rang. Cohn rapporte qu'à chaque fois qu'on le croisait, ses cheveux avaient une couleur différente : souvent blonds décolorés, parfois roses ou rayés, ou à motifs écossais, comme le note Cohn avec fascination. Avec cela il porte des chemises, des chaussures et des costumes incroyables. En bref : il semble « débarquer directement de l'espace[301] ».

Il fut le premier DJ britannique à s'identifier clairement au monde bigarré et excitant de la culture de la jeunesse. Cohn décrit Saville comme le héros plein de contradictions d'un roman moderne, gagnant énormément d'argent et résidant pourtant en HLM. ; à la fois rusé et naïf, fort et sentimental ; lutteur, il organise des combats d'exhibition et des bals de charité : un type qui avait l'étoffe d'une pop star.

Le plus grand de ses talents à la radio consistait dans le fait qu'il était « un fabuleux raconteur d'histoires, vraiment un original[302] ». Il parlait « avec un accent saccadé du Yorkshire à couper au couteau[303] », décrivait des moulinets avec les bras, en faisait des tonnes. Pourtant malgré toutes ses extravagances, Saville demeurait un conservateur sur des sujets comme le sexe et la religion. Et il finit par être admis par l'establishment : à la fin des années 60, il interviewait des politiciens en vue pour la BBC.

En Europe, après Saville, il y avait encore Emperor Rosko, qui s'appelait en fait Mike Pasternak et avait commencé sa carrière au milieu des années 60. Cet Américain travaillait à Paris pour Radio Luxembourg et – selon Cohn – « (…) il allait vite, avait une gueule agile[304] ». George Melly considère qu'il était « pas loin du génie » : « (…) son ego débridé débordant de jeux de mots et d'allitérations effrénés crée pour nos oreilles un monstre pop extraordinaire. En plus, il passe de bons disques (…), un véritable poète pop du baratin promotionnel.[305] » Cohn souligne la solidité de sa connaissance de la pop et son dynamisme : « Il passait des trucs étonnants. Et toujours en quatrième vitesse.[306] » Sur Radio Luxembourg, il animait une émission quotidienne d'une heure et de trois le samedi alors que la station anglaise Radio One lui accordait généreusement une heure par semaine.

John Peel était et demeure l'intellectuel du milieu des DJ britanniques. Né en 1936, il avait acquis en Amérique de l'expérience dans le métier de DJ quand, au milieu des années 60, il revint en Europe pour animer une émission nocturne appelée « The Perfumed Garden ».

Dans ce programme, il ne passait pas seulement de la pop, mais également de la musique classique et orientale aussi bien que des chansons des années 20 ; dans ces émissions, on allait jusqu'à lire de la poésie. Dans les années 70, il lança ses désormais légendaires « Sessions », au cours desquelles des groupes rejouaient dans son studio une sélection de leurs titres : d'abord pour la radio, puis pour pour le disque – la plupart des « Peel Sessions » parurent dans une série de disques qui leur étaient consacrés. Malgré son âge, Peel s'imposa comme une institution de la musique punk et du mouvement du rock indépendant qui lui a succédé.

Pour le reste, le marché des DJ européens était dominé par une médiocrité à bout de souffle et par une pitoyable imitation de l'Amérique. Une situation qui ne devait évoluer que dans les années 80.

Avant-propos

1. Ce titre fait référence à la chanson « DjCulture » des Pet Shop Boys, sortie en 1991, et qui la première m'a donné l'idée de ce livre et de la forme qu'il devait prendre. Avec ce morceau, qui figura dans les charts, le concept de « DJ Culture » s'imposa aux yeux du monde.

2. USLAR (Moritz von), « Wir haben prima Laune. Aber wir sind nicht geisteskrank », in *SZ-MAGAZIN*, 22 janv. 1994, p. 22.

3. « C'est pour ça que mon nom ne figure pas au générique. Je n'ai pas fait ce film. Je n'en suis que l'organisateur conscient. » GODARD (Jean-Luc), *Nouvelle Vague – Presseheft*, p. 16.

4. Cf. WOLFF (Janett), *The Social Production of Art*, p. 26 ssq.

5. Cf. HEGEL (G. W. F.), *Phénoménologie de l'esprit*, p. 104.

6. Cf. PHILLIPS (Dom), « The World's Biggest Remixer » in *MIXMAG*, juil. 1993, p. 46.

7. Cf. SERRES (Michel), *L'Hermaphrodite*, p. 94.

8. FOUCAULT (Michel), *L'ordre du discours*, p. 55.

9. *Ibid.*

10. HEGEL (G. W. F.), *Phénoménologie de l'esprit*, p. 62.

11. Cf. GODFREY (John), « Nightclubbing », in GODFREY (John) (éd.), *A Decade of i-Deas*, p. 161.

Introduction

12. GEORGE (Nelson), « Hip-hop's Founding Fathers Speak the Truth », in *The Source*, nov. 1993, p. 50.

13. NIETZSCHE (Friedrich), *Généalogie de la morale*, p. 178.

14. SERRES (Michel), *L'Hermaphrodite*, p. 94.

15. *Ibid.*, pp. 94-95.

16. SERRES (Michel), *Esthétiques sur Carpaccio*, p. 126.

17. MARX (Karl), et ENGELS (Friedrich), *L'Idéologie allemande*, p. 338.

18. *Ibid.*

19. *Ibid.*

20. COHN (Nik), *Awopbopaloobop Alopbalboom*, p. 20.

21. MARCUS (Greil), *Lipstick Traces*, p. 12.

22. *Ibid.*, p. 16.

23. *Ibid.*, p. 32.

24. FRITH (Simon), « Zur Ideologie des Punk », in. GÜLDEN (Jörg) et HULMANN (Klaus) (éd.), *Rock Session 2*, p. 31.

25. Comme on peut le lire en sous-titre du logo de *i-D*.

26. GODFREY (éd.), *op. cit.*, p. 9.

27. WELSH (Wolfgang), « Zwei Wege der Ästhetisierung », in HUBER (Jörg) (éd.), *Wahrnehmung von Gegenwart*, p. 55.

28. DIEDERICHSEN (Diedrich), *Sexbeat*, p. 41.

29. *Ibid.*

30. *Ibid.*, p. 42.

31. DIEDERICHSEN (Diedrich), « Subversion – Kalte Strategie und heisse Differenz », in *Freiheit macht arm*, p. 35.

32. *Ibid.*, p. 38.

33. En 1988, le gouvernement anglais dirigé par Margaret Thatcher interdit toute forme de propagande homosexuelle dans le domaine culturel. La « clause 28 » conduisit à l'époque de la grande peur du SIDA au dénigrement et à la répression des films, de la littérature et de l'art homosexuels.

34. KITTLER (Friedrich A.), *Grammophon Film Typewriter*, p. 3.

35. THEWELEIT (Klaus), *Buch der Könige*, p. 371.

36. *Ibid.*

37. *Ibid.*, p. 371 ssq.

38. HEIDEGGER (Martin), « Le Tournant », in *Question III et IV*, p. 309.

39. KITTLER (Friedrich A.), *Grammophon…*, p. 4.

40. FOUCAULT (Michel), *Les mots…*, p. 398.

41. HEIDEGGER (Martin), *op. cit.*, p. 320.

42. KITTLER (Friedrich A.), *Grammophon…*, p. 29.

43. O.A., « Wir sind die Roboter », in *SZ-MAGAZIN*, 31 nov. 1991, p. 40.

44. *Ibid.*

45. KITTLER (Friedrich A.), *Grammophon…*, p. 29.

46. *Ibid.*, p. 33.

47. Comme il n'existe en français aucune expression équivalente à « *african-american* », nous adoptons la traduction approximative « afro-américain(e) » (*N.d.T.*).

48. Tricia Rose se définit elle-même comme une « femme afro-américaine issue d'un couple mixte d'immigrés de la deuxième génération » et comme « auteur d'ouvrages de critique culturelle vivant à New York, issue du prolétariat, située politiquement à gauche, féministe, pro noirs, métisse » (Rose [Tricia], *Black Noise*, p. xiii).
49. Andrian Kreye, par exemple, constitue une exception à cette règle : il commence son livre sur la montée des conflits raciaux en Amérique par cette phrase : « Je suis blanc », et poursuit : « Avant que je ne vienne à New York pour la première fois, je n'avait jamais vraiment réfléchi à la question. Je vivais en Allemagne (…), qui était un pays homogène et ordonné, une culture unique comme le monde n'en n'avait jamais vue, un hâvre de sécurité et d'abondance, tellement fade et terne, mais si simple et confortable. » (Kreye [Andrian], *Aufstand der Gettos*, p. 11)
50. Cf. Diederichsen (Diederich), « Vom Ende der Wahrheit », in *Konkret*, mai 1990. « Depuis que la musique pop existe, la fraction innovatrice en contact avec l'underground et avec le monde réel a toujours mis en œuvre de manière significative les moyens dont elle dispose, ne laissant jamais l'auditeur dans le vague au sujet des outils qu'ils utilisent, alors que l'aile conservatrice camoufle toujours les moyens qu'elle emploie. »
51. Serres (Michel), *Le parasite*, p. 423.
52. Hegel (G. W. F.), *Principes de la philosophie du droit*, p. 73.
53. Foucault (Michel), préface à *L'Anti-Œdipe*, in *Dits et écrits*, t. III, p. 134.
54. *Ibid.*

Préhistoire

55. Donsbach (Wolfgang) et Mathes (Rainer), « Rundfunk », in Noelle-Neumann (Elisabeth) (éd.), *Fischer Lexikon Publizistik Massenkommunikation*, p. 331.
56. Cf. Busby (Linda) et Parker (Donald), *The Art and Science of Radio*, p. 6 ; Erb (Ernst), *Radios von gestern*, p. 45 ; Passman (Arnold), *The Deejays*, p. 26 ; Aitken (Hugh G. J.), *The Continuous Wave*, p. 74 sq, p. 469.
57. Cf. Kittler (Friedrich A.), *Grammophon…*, p. 146.
58. McLuhan (Marshall), *Pour comprendre les médias*, p. 322.
59. Cf. Passman (Arnold), *op. cit.*, p. 26.
60. Cf. Busby (Linda) et Parker (Donald), *op. cit.*, p. 6.
61. Cf. Aitken (Hugh G. J.), *op. cit.*, p. 469.
62. Cf. Passman (Arnold), *op. cit.*, p. 23 sq.
63. Cf. Busby (Linda) et Parker (Donald), *op. cit.*, p. 10.
64. Cf. Passman (Arnold), *op. cit.*, p. 24.
65. Cf. Erb (Ernst), *op. cit.*, p. 77.
66. Donsbach (Wolfgang) et Mathes (Rainer), « Rundfunk », in Noelle-Neumann (Elisabeth), *op. cit.*, p. 331.
67. Cf. Bausch (Hans) (éd.), *Rundfunk in Deutschland*, vol. 1, p. 30.
68. Cf. Riedel (Heide), *60 Jahre Radio*, p. 9.
69. Cf. Kittler (Friedrich A.), *Grammophon…*, *op. cit.*, p. 149.
70. Cf. Erb (Ernst), *op. cit.*, p. 77.
71. Cf. Passman (Arnold), *op. cit.*, p. 36.
72. Cf. Delong (Thomas A.), *The Mighty Music Box*, pp. 263-267.
73. Cf. Meyer (Hazel), *The Gold in Tin Pan Alley*, p. 124 sqq.
74. Cf. Shaw (Arnold), *Rock'n'Roll*, p. 69.
75. Cf. DeLong (Thomas A.), *op. cit.*, p. 272.
76. Cf. *Ibid.* ; voir aussi Passman (Arnold), *op. cit.*, p. 47 sq. ; Chapple (Steven) et Garofalo (Reebee), *op. cit.*, p. 68.
77. Passman (Arnold), *op. cit.*, p. 48.
78. Cf. Halper (Donna L.), *Radio Music Directing*, p. 28.
79. *Ibid.*
80. Cf. *Ibid.*
81. Passman (Arnold), *op. cit.*
82. McLuhan (Marshall), *op. cit.*, pp. 341-342.
83. *Ibid.*, p. 342.
84. Chapple (Steven) et Garofalo (Reebee), *op. cit.*, p. 68.
85. Horkheimer (Max) et Adorno (Theodor), *La dialectique de la raison*, p. 172.
86. *Ibid.*, p. 168.
87. Cf. Passman (Arnold), *op. cit.*, p. 65.
88. Cf. *Ibid.*
89. Chapple (Steven) et Garofalo (Reebee), *op. cit.*, p. 115 sq.

90. *Ibid.,* p. 65 sq.
91. *Ibid.,* p. 115.
92. *Ibid.,* p. 188 sq.
93. SHAW (Arnold), *Dictionary of American Pop/Rock*, p. 40.
94. *Ibid.,* p. 72.
95. Arnold Shaw parle de trois heures et demie en tout (cf. SHAW [Arnold], *Rock'n' Roll*, p. 70).
96. Cf. MEYER (Hazel), *op. cit.*, p. 133.
97. SHAW (Arnold), *Rock'n'Roll*, p. 71.
98. *Ibid.,* p. 72.
99. Cf. *Ibid.*
100. CHAPPLE (Steven) et GAROFALO (Reebee), *op. cit.*, p. 46.
101. *Ibid.*
102. EBERLY (Philip K.), *Music in the Air*, p. 130.
103. Cf. *Ibid.,* p. 127.
104. Cf. PEATMAN (John Gray), « Radio and Popular Music », in LAZARSFELD (Paul F.) et STANTON (Franck N.), *Radio Research 1942-1943*, p. 362 sq.
105. Cf. SHAW (Arnold), *Rock'n'Roll*, p. 74.
106. Cité dans PEATMAN (John Gray), *op. cit.*, p. 353.
107. *Ibid.*
108. Cf. MACDOUGALD (Duncan Jr.), « The Popular Music Industry », in LAZARSFELD (Paul F.) et STANTON (Franck N.), *Radio Research 1941*, p. 71.
109. *Ibid.,* p. 81.
110. *Ibid.,* p. 109.
111. Dans la préface, les éditeurs remercient Adorno : « Nous devons remercier tout particulièrement le docteur Adorno pour les conseils qu'il a prodigués pour toutes les études concernant la musique qui figurent dans ce volume. » (LAZARSFELD [Paul F.] et STANTON [Franck N.], *op. cit.,* p. XII)
112. Cf. MACFARLAND (David T.), « Up From Middle America: The Development of Top 40 », in LICHTY (Lawrence W.) et TOPPING (Malachi C.), *American Broadcasting*, p. 399.
113. HORKHEIMER (Max) et ADORNO (Theodor), *op. cit.*, p. 145.
114. COHN (Nik), *op. cit.*, p. 22.
115. Cf. MACFARLAND (David T.), *The Development of the Top 40 Radio Format*, p. 7.
116. Cf. COHN (Nik), *op. cit.*, p. 22.
117. MACFARLAND (David T.), « Up From Middle America: The Development of Top 40 », in LICHTY (Lawrence W.) et TOPPING (Malachi C.), *op. cit.*, p. 401.
118. Cf. POLLOCK (Bruce), *When Rock Was Young*, p. 195 sqq.
119. En 1954, les ventes de disques s'élevaient à 213 millions de dollars, alors qu'en 1959 elles atteignaient déjà les 603 millions (cf. GILLETT [Charlie], *The Sound of the City*, p. 39).
120. HORKHEIMER (Max) et ADORNO (Theodor), *op. cit.*, p. 145.
121. *Ibid.,* p. 165.
122. Cité dans MACFARLAND (David T.), *The Development of the Top 40 Radio Format,* p. 379.
123. *Ibid.*
124. « Sparks Still Fly in Format Fracas », *Billboard*, 15 déc. 1958, p. 63, cité d'après *Ibid.,* p. 382.
125. « Is the Personnality DJ Craze on the Wane ? », *Sponsor*, 18 juil. 1959, p. 46, cité d'après *Ibid.,* p. 383.
126. *Ibid.*
127. JONES (Allen), *Howl of the Wolfman*, in *Melody Maker*, 6 sept. 1975.
128. COHN (Nik), *Awopbopaloobop Alopbamboom*, p. 19.
129. PIELKE (Robert G.), *You Say You Want a Revolution*, p. 25.
130. *New Musical Express*, 23 sept. 1956, cité d'après GILLETT (Charlie), *op. cit.*, p. 13.
131. JACKSON (John A.), *Big Beat Heat*, p. 34.
132. COHN (Nik), *Awopbopaloobop Alopbamboom*, p. 19.
133. KNEIF (Tibor), *Rockmusik*, p. 118 sq. Dans le même ouvrage, Kneif indique que Freed, « en dépit des ses assertions, n'a pas inventé le terme "rock'n roll", mais il l'avait entendu pour la première fois dans la bouche de son ami Leo Mintz, disquaire à Cleveland » (p. 275). Dans un texte figurant sur la pochette d'une des compilations qu'il publiait en album, Freed affirmait s'être mis à utiliser ce terme en 1951 mais ne pas en être l'inventeur. Arnold Shaw explique que « rock'n roll » provient en fait du jargon du blues où on l'utilisait comme un euphé-

misme pour désigner les relations sexuelles. Après la seconde guerre mondiale, cette expression, parfois abrégée en « rock », apparut de plus en plus souvent dans des morceaux de r&b, où il se rapportait sémantiquement aussi bien au sexe qu'au plaisir de la danse (cf. Shaw [Arnold], *Rock'n'Roll*, p. 116 sq.).

134. Passman (Arnold), *op. cit.*, p. 177.
135. Shaw (Arnold), *Rock'n'Roll*, p. 117.
136. Kneif (Tibor), *Rockmusik*, p. 275.
137. *Ibid.*
138. Cohn (Nik), *Awopbopaloobop Alopbamboom*, p. 20.
139. *Ibid.*, p 19 sq.
140. Halbscheffel (Bernward) et Kneif (Tibor), *Sachlexikon Rockmusik*, p. 275.
141. Passman (Arnold), *op. cit.*, p. 201.
142. Cf. Sklar (Rick), *Rocking America*, p. 19.
143. *Ibid.*
144. Shaw (Arnold), *Rock'n'Roll*, p. 119.
145. Chapple (Steven) et Garofalo (Reebee), *op. cit.*, p. 138.
146. Cf. *Ibid.*, p. 59.
147. Shaw (Arnold), *Rock'n'Roll*, p. 119.
148. Passman (Arnold), *op. cit.*, p. 178.
149. Shaw (Arnold), *Rock'n'Roll*, p. 118.
150. Passman (Arnold), *op. cit.*, p. 237. Dans la biographie que Jackson lui a consacrée, Freed réfute cette affirmation, déclarant n'avoir pas directement incriminé la police, mais n'avoir parlé que de « ils » (cf. Jackson [John A.], *op. cit.*, p. 195 sq.).
151. Shaw (Arnold), *Rock'n'Roll*, p. 122.
152. Marcus (Greil), *Mystery Train*, p. 22.
153. Wolfe (Tom), *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Stremline Baby*, p. 16.
154. Cohn (Nik), *Awopbopaloobop Alopbamboom*, p. 21.
155. Eberly (Philip K.), *op. cit.*, p. 286.
156. Cf. l'excellent chapitre consacré aux débuts du payola dans Meyer (Hazel), *op. cit.*, pp. 154-185.
157. *Ibid.*
158. Jo-Ann Campbell, une starlette pop proche confidente de Freed, rapporte à quel point ce dernier fut affecté par ces scandales : « Tout ça s'accumulait sur lui et l'écrasait. Il est littéralement mort le cœur brisé. Il était plutôt jeune et il était complètement fauché ; c'est comme ça qu'il a finit. » (Pollock [Bruce], *op. cit.*, p. 97 sq.)
159. Cf. Pielke (Robert G.), *op. cit.*, p. 32.
160. Il est intéressant de noter que dans *The Death of Rhythm & Blues*, qui décrit la dilution et l'aliénation de la musique noire au sein d'une industrie musicale majoritairement blanche, l'historien de la pop noir Nelson George ne voit en Freed qu'un Blanc conformiste et doué pour les affaires. Il imitait les Noirs, camouflait l'origine noire du rhythm and blues et le revendait aux jeunes Blancs sous l'appelation de rock'n roll : « Freed savait bien que le rock'n roll n'était pas un genre musical mais un concept de marketing qui a évolué en mode de vie. » (George [Nelson], *The Death of Rhythm & Blues*, p. 67). Des critiques de ce genre couraient déjà en 1954 parmi la communauté noire de New York, ce qui n'empêchait pas de nombreux jeunes Noirs de participer aux bals qu'organisait Freed à Manhattan. Le célèbre chef d'orchestre noir Lucky Millinder défendait lui aussi Freed : « Il a la flamme et l'enthousiasme du révérend Billy Graham, et ce n'est pas lui qui se moquerait de l'argot des Noirs. » (Shaw [Arnold], *Rock'n'Roll*, p. 119)
161. Shaw (Arnold), *Rock'n'Roll*, p. 183.
162. En 1981, dans la préface du livre qu'il a consacré à l'histoire du rock'n roll, Clark se dépeint rétrospectivement sous les traits d'un militant de la musique rebelle : « Il devint clairement évident que le rock était la musique des jeunes et que pas mal de vieux croûtons en pensaient du mal (...) De toute évidence, les gens qui aiment le rock'n roll sont nombreux et ils en ont fait une institution en Amérique. J'ai reçu pas mal de critiques à cause du rôle que j'ai joué dans le développement du rock'n roll. J'ai également reçu pas mal d'éloges. Mais il y en a une dont je suis vraiment fier : "Dick Clark était là quand le rock'n roll avait besoin de lui ; il a contribué à la garder en vie." » (Uslan [Michael] et Solomon (Bruce), *Dick Clark's The First 25 Years of Rock & Roll*, p. 1)

163. COHN (Nik), *Awopbopaloobop Alopbamboom*, p. 66.
164. *Ibid.*, p. 28.
165. *Ibid.*
166. SHAW (Arnold), *Rock'n'Roll*, p. 175.
167. COHN (Nik), *Awopbopaloobop Alopbamboom*, p. 32.
168. *Ibid.*, p. 37.
169. *Ibid.*, p. 37 sq.
170. Cf. GRAVES (Barry) et SCHMIDT-JOOS (Siegfried), *Das neue Rocklexikon*, p. 84.
171. COHN (Nik), *Awopbopaloobop Alopbamboom*, p. 55.
172. *Ibid.*, p. 56.
173. Arnold Shaw écrit dans *Soul* que Vee Jay a été fondé en 1954 (p. 131), tandis que Gillett situe cette fondation en 1953 (cf. GILLETT [Charlie], *op. cit.*, p. 84).
174. Nelson George situe la faillite de Vee Jay en 1965 (cf. GEORGE [Nelson], *The Death…*, p. 84).
175. Cf. GRAVES (Barry) et SCHMIDT-JOOS (Siegfried), *op. cit.*, p. 289.
176. COHN (Nik), *Awopbopaloobop Alopbamboom*, p. 97.
177. GEORGE (Nelson), *The Death…*, p. 84.
178. *Ibid.*
179. Cf. SHAW (Arnold), *Soul*, p. 131.
180. GEORGE (Nelson), *The Death…*, p. 85.
181. PYNCHON (Thomas), *Vente à la criée du lot 49*, p. 11.
182. *Ibid.*, p. 14.
183. *Ibid.*, p. 15.
184. PYNCHON (Thomas), *L'Arc-en-ciel de la gravité*, p. 259.
185. *Ibid.*
186. Une évolution qui annonçait la fin de la radio en ondes moyennes en Amérique. En 1982, quand le format de programmation fut transformé au profit exclusif des « *talk shows* » et des émissions d'information, les DJ de la station new-yorkaise WABC déclarèrent qu'il s'agissait là d'un pas « cohérent ». « Ça fait déjà un bon moment, qu'on nage dans l'hypocrisie (…) quand on prétend encore être une station musicale dédiée au Top 40, alors qu'on se contente de passer dix-huit tubes et que ceux-ci ne sont même pas sélectionnés par un disc-jockey mais par l'ordinateur. » (BORROMINI [Franco], « Bye, bye, Phil! », in *FAZ*, 23 mars 1982) Et le légendaire DJ Wolfman Jack déclare en 1981, dans une interview : « Ils ne peuvent pas contrôler ce qui sort de ma bouche, mais ils peuvent contrôler la musique que je passe. De nos jours ce n'est plus le DJ qui décide mais le directeur musical, ou le directeur des programmes, ou l'ordinateur qu'ils gardent dans leur bureau. » (DENSELOW [Robin], « Here comes the Wolfman », in *The Guardian* du 27 octobre 1981)
187. PYNCHON (Thomas), *Vente à la criée du lot 49*, p. 26.
188. *Ibid.*, p. 42.
189. *Ibid.*, p. 45.
190. *Ibid.*, p. 47.
191. PYNCHON (Thomas), *L'Arc-en-ciel de la gravité*, p. 69.
192. KITTLER (Friedrich A.), « Medien und Drogen in Pynchons Zweitem Weltkrieg », in KAMPER (Dietmar) et REIJEN (Willem van), *Die unvollendete Vernunft*, p. 255.
193. PYNCHON (Thomas), *Vente à la criée du lot 49*, p. 163.
194. *Ibid.*, p. 164.
195. *Ibid.*
196. *Ibid.*
197. *Ibid.*
198. *Ibid.*, p. 165.
199. *Ibid.*, p. 165.
200. *Ibid.*, p. 165.
201. *Ibid.*, p.165 sq.
202. *Ibid.*, p. 166.
203. BARTHES (Roland), *Mythologies*, p. 9.
204. *Ibid.*
205. KITTLER (Friedrich A.), « Medien und Drogen in Pynchons Zweitem Weltkrieg », in KAMPER (Dietmar) et REIJEN (Willem van), *op. cit.*, p. 240.
206. WOLFE (Tom), *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby*, p. 15.
207. *Ibid.*, p. 41.
208. Cf. PASSMAN (Arnold), *The Deejays*, p. 246.
209. WOLFE (Tom), *The Kandy-Kolored…*, p. 43.
210. SKLAR (Rick), *Rocking America. How the All-Hit Radio Stations Took Over*, p. 44 sq.
211. *Ibid.*, p. 45.
212. WOLFE (Tom), *op. cit.*, p. 43.

213. Cohn (Nik), *Awopbopaloobop Alopbamboom*, p. 105.
214. In Peck (Ira), *The New Sound/Yes!*, p. viii sq.
215. Wolfe (Tom), *op. cit.*, p. 44.
216. Cohn (Nik), *op. cit.*, p. 105.
217. La pop accordait une grande importance au « maintenant » – la seule forme d'existence qu'elle puisse revêtir. Cohn : « On était jeune, excentrique, international. *Vogue* disait qu'on était "maintenant". » (*Ibid.*, p. 103)
218. *Ibid.*, p. 106.
219. Wolfe (Tom), *op. cit.*, p. 47.
220. *Ibid.*
221. *Ibid.*
222. *Ibid.*
223. Cohn (Nik), *op. cit.*, p. 107.
224. Wolfe (Tom), *op. cit.*, p. 47.
225. *Ibid.*, p. 48.
226. *Ibid.*
227. Marcus (Greil), *In the Fascist Bathroom*, p. 12.
228. Marcus (Greil), *Mystery Train*, p. 118.
229. Salzinger (Helmut), *Rock Power*, p. 36.
230. *Ibid.*
231. Cf. Frith (Simon), *Sound Effects.*, p. 122.
232. Marcus (Greil), *op. cit.*, p. 101.
233. Cf. *Ibid.*
234. Barnes (Ken), « Top 40 Radio », in Frith (Simon) (éd.), *Facing the Music*, p. 15.
235. Cf. Gillett (Charlie), *loc. cit.*, p. 352 ; Shaw (Arnold), *Dictionnary*..., p. 105.
236. Cf. Shaw (Arnold), *Dictionnary*..., *loc. cit.*, p. 396.
237. Shaw définit « *offbeat* » dans son *Dictionnary of American Pop/Rock* comme « *outside the normal, traditional, or expected. Weird, bizarre, grotesque* » (*Ibid.*, p. 265).
238. *Ibid.*
239. Cf. Halbscheffel (Bernward) et Kneif (Tibor), *op. cit.*, p. 140.
240. Shaw (Arnold), *Black Popular Music in America*, p. viii.
241. George (Nelson), *The Death of Rhythm & Blues*, p. x.
242. *Ibid.*, p. xiii.
243. Cf. Newman (Mark), *Entrepreneurs of Profit and Pride*, pp. x-xiii.
244. La publicité ne constitue « pas seulement la base financière de la radio, elle contribue également à déterminer la programmation » (*Ibid.*, p. xi).
245. *Ibid.*, p. xii.
246. Cantor (Louis), *Wheelin' On Beale*, p. 2.
247. *Ibid.*, p. v.
248. Cf. Gordy (Berry), *To Be Loved*, p. 134.
249. Arnold Shaw définit le jive comme « un mot noir signifiant flatter, pas sincèrement mais dans le but d'obtenir quelque chose. Il signifie également pratiquer un double langage ou plaisanter » (Shaw [Arnold], *Dictionary*..., p. 197).
250. Toop (David), *Rap Attack*, p. 38.
251. Cité dans Toop (David), *Rap Attack*, p. 38.
252. Gillespie (Dizzy) et Fraser (Al), *To be or not to bop*, p. 281. Gillespie replace cette pratique du langage « *hip* » dans le contexte plus large du sens linguistique des Noirs : « C'était notre façon naturelle de nous exprimer, nous autres les Noirs. Et les gens qui voulaient communiquer avec nous devaient en tenir compte, et au besoin adopter notre jargon. De la même manière que nous donnions aux notes des inflexions chargées d'un message différent, nous transposions le sens des mots. » (*Ibid.*) Voir également Diederichsen (Diedrich), *Freiheit macht arm*, pp. 65-96, ainsi que l'ouvrage de référence de Henry Louis Gates Jr., *The Signifying Monkey. A theory of African-American Literary Criticism.*
253. Gillespie (Dizzy) et Fraser (Al), *op. cit.*, p. 261.
254. « Bien sûr, il y avait des détracteurs pour dire : "Daddy-O nous a encore abreuvé de son charabia", et ils cher-

chaient plus ou moins ouvertement à me descendre. Mais le jour où Arthur Godfrey, un Blanc qui était une personnalité de la radio, s'y est mis lui aussi, ils ont aussitôt accepté le phénomène. Arthur reprenait certaines de mes idées, utilisait mes termes, et dans la mesure ou mon travail recevait son imprimatur, les gens ont fini par penser que j'étais un "type super". » (*Ibid.*)

255. Toop (David), *Rap Attack*, p. 38.

256. George (Nelson), *op. cit.*, p. 41.

257. *Ibid.*

258. *Ibid.*

259. Passman (Arnold), *The Deejays*, p. 224.

260. Environ 2 millions de dollars entre 1945 et 1965 (cf. Newman [Mark], *op. cit.*, p. 83).

261. *Ibid.*, p. 141.

262. *Ibid.*, p. 143.

263. Tzara (Tristan), *Sept Manifestes Dada*, p. 58.

264. Un mélange qui apparaît de manière exemplaire dans le « poème » suivant : « *From way up here in stratosphere, we gotta holler mighty loud and clear ee-tiddy-o, and I'm back on the scene with the record machine, saying oo-pap-doo and how do you do !* » (Passman [Arnold], *op. cit.*, p. 225)

265. George (Nelson), *op. cit.*, p. 43.

266. Cf. Toop (David), *Rap Attack*, p. 39. Toop montre à quel point les DJ de radio noirs ont influencé le développement de la musique jamaïcaine des sound-systems. La tradition du toasting jamaïcain, qui se prolonge dans le raggamuffin actuel, n'a pu naître que de la rencontre des émissions des radios noires.

267. *Ibid.*

268. George (Nelson), *op. cit.*, p. 43.

269. Cf. *Ibid.*, p. 46

270. Cohn (Nik), *Awopbopaloobop Alopbamboom*, p. 145.

271. George (Nelson), *op. cit.*, p. 55.

272. *Ibid.*

273. Cf. *Ibid.*, p. 56.

274. *Ibid.*, p. 68.

275. *Ibid.*

276. Cf. Shaw (Arnold), *Black Popular Music in America*, p. VIII.

277. Voici le noyau idéologique qui sous-tend l'introduction qu'a rédigée Shaw pour son histoire de la pop noire : « Il est bien évident que je ne cherche pas à forcer la triade conceptuelle. Mais la vérité, c'est que l'adaptation par les Blancs d'originaux noirs constitue une synthèse, le mot que j'emploie pour décrire cette transformation. J'ai choisi ce terme pour tenter de montrer que la musique populaire américaine n'est ni blanche, ni noire, mais que c'est une fusion résultant d'un jeu d'interactions. Cette interaction est à l'œuvre depuis le milieu du XIXe siècle au moins. Notre musique populaire américaine est un mélange qu'il serait plus approprié de qualifier d'afro-américain. Quels que soient la situation sociale et l'état des relations entre musiciens blancs et noirs, notre musique populaire a toujours été intégrée. » (*Ibid.*) Dans la préface de *Soul*, Shax estime que la contribution des Noirs dans la mixture qu'est la pop est la plus décisive, et parle de « Noirs qui créent des innovations musicales et de Blancs qui les popularisent » (Shaw [Arnold], *Soul*, p. 11).

278. Pour George, séparation délibérée et hautaine indépendance constituent la seule alternative au modèle de l'intégration et de l'adaptation aux valeurs de l'Amérique blanche : « Seule une minorité de Noirs militait ouvertement pour une plus grande autonomie. Moi-même, je faisais partie de cette minorité, non pas parce que je n'aime pas les Blancs ou que je méprise le rêve américain – du moins, dans ces deux cas, pas tout à fait – mais parce que je considère que le triomphe des idées assimilationistes, dans les années 80 comme auparavant dans les années 20, a eu un impact matériel négligeable sur l'amélioration des conditions de vie de la plupart des Afro-Américains. » (George [Nelson], *op. cit.*, p. 6)

279. *Ibid.*, p. 92.
280. Cohn (Nik), *Awopbopaloobop Alopbamboom*, p. 125-126.
281. Cf. Newman (Mark), *op. cit*, p. 164.
282. Shaw (Arnold), *Soul*, p. 185.
283. George (Nelson), *op. cit.*, p. 87.
284. *Ibid.*, p. 88.
285. Rien qu'en 1966, 75 % de tous les titres parus chez Motown figurèrent au « Hot 100 » (cf. Hündgen [Gerald], « Hitsville U.S.A. – Tamla Motown in Detroit », in *Chasin'a Dream*, p. 69 sq.).
286. Cohn (Nik), *Rock Dreams*, sans pagination.
287. George (Nelson), *op. cit.*, p. 98.
288. *Ibid.*, p. 100.
289. « On travaillait avec des disc-jockeys parce qu'on était sûrs qu'ils feraient en sorte qu'on entende parler du concert à venir, et ça nous gagnait les bonnes grâces des jockeys, et ainsi ils passaient nos disques avant et après notre arrivée. Je savais qu'ils étaient mal payés et la co-promotion, c'était un moyen de les aider à rester honnêtes (…) Je les aidais à gagner ce qu'ils méritaient – en toute honnêteté. » (Brown [James], *The Godfather of Soul*, p. 111)
290. Cf. Shaw (Arnold), *Soul*, p. 254.
291. Karnik (Olaf), « The Godfather of Soul: James Brown », in Hündgen (Gerald) (éd.), *op. cit.*, p. 62.
292. Cohn (Nelson), *op. cit.*, p. 111.
293. *Ibid.*, p. 112.
294. *Ibid.*, p. 115.
295. *Ibid.*, p. 119.
296. *Ibid.*, p. 116.
297. Le premier DJ britannique fut Christopher Reynolds (1882-1965) ; le 7 juillet 1927, il passa des disques sur la BBC. À l'époque, on le qualifiait d'« *announcer* ». Le mot « disc-jockey » n'apparut dans le Times qu'en 1955 (cf. Oakley [Nik] et Gotz [Dave], *The Music Spinners – Britain's Radio DJs*, p. 123). On s'accorde pour voir en Chris Howland le premier DJ en Allemagne : il animait en 1952 sur la NWDR la première émission de DJ. Au début des années 60, le DJ de radio s'imposa sur bien d'autres stations (cf. Hansberger [Joachim], « Der Disk-jockey », in Helms [S.] (éd.), *Schlager in Deutschland*, p. 279).
298. Cohn (Nik), *Awopbopaloobop Alopbamboom*, p. 85.
299. *Ibid.*
300. Melly (George), *Revolt into Style*, p. 212.
301. Cohn (Nik), *Awopbopaloobop Alopbamboom*, p. 86.
302. *Ibid.*
303. *Ibid.*
304. *Ibid.*, p. 276.
305. Cf. Gillett (Charlie), *op. cit.*, p. 352 ; Shaw (Arnold), *Dictionnary…*, p. 105.
306. Melly (George), *op. cit.*, p. 218 sq.
307. Cohn (Nik), *Awopbopaloobop Alopbamboom*, p. 276.

Deuxième partie

L'histoire

Premier chapitre
Le disco

Disco : les débuts

Il y a deux choses à l'origine du disco : la musique et la topographie sociale. En d'autres termes : le mot « disco » désigne, aujourd'hui comme autrefois, à la fois une musique et le lieu où elle est jouée. Cette appellation constitue une abréviation du mot français « discothèque », lui-même composé des racines grecques « *diskos* » (objet plat et rond, palet, disque) et « *theke* » (boîte, coffre). Si ce mot vient du français, c'est que les discothèques sont apparues en France. Pendant l'occupation de Paris par les Allemands au cours de la seconde guerre mondiale, les orchestres de jazz furent chassés des clubs et, à leur suite, le public qui venait danser sur leur musique. Cependant les Français contournèrent l'interdiction et se réfugièrent dans de sombres caves de la rive gauche de la Seine. Ils y tendirent des câbles électriques et y installèrent des sound sytems rudimentaires uniquement constitués de platines et d'enceintes. Les Parisiens affluèrent pour écouter la musique et danser.

Après la guerre, quand les occupants eurent disparus, de nombreux clubs rouvrirent avec des orchestres mais certains en restèrent au concept consistant à passer des disques. Dans les années 50, quand arriva le rock'n roll, les discothèques connurent un spectaculaire regain de popularité : en effet, alors que les disques produits en Amérique trouvaient rapidement le chemin de l'Europe, les clubs éprouvaient des difficultés à faire venir jouer chez eux des groupes ou des interprètes de rock'n roll. À la fin de la décennie, les discothèques étaient répandues à travers toute la France. Cet exemple fit école dans toute l'Europe, et de nombreux directeurs de clubs se rendirent compte qu'il était plus économique d'engager un DJ qu'un groupe de musiciens au complet, sans parler d'un orchestre swing.

Les origines de la discothèque sont donc à situer en Europe, et pourtant c'est en Amérique que fut comprise toute la portée de ce

concept. En 1960, à New York, fut inauguré « Le Club » (le nom français rappelle le pays d'origine de la discothèque). Le Club était un ancien garage qui, avec le soutien d'un cercle d'illustres bailleurs de fonds (parmi lesquels des membres de la « jet set » tels qu'Henry Ford et le duc de Bedford), fut transformé pour devenir « le summum du nid d'amour, le rêve des play-boys [1] ». Une entrée minuscule, une décoration d'un kitsch romantique et une petite piste de danse donnaient au club un aspect intime et sensuel. La soirée d'inauguration, la nuit de la Saint Sylvestre 1960, fut triomphale – le gérant du club, Olivier Coquelin, était récompensé de ses peines et de ses investissements. Il ne restait qu'un problème : la musique. Toutes les soirées débutaient par un mélange de musique de cocktail insignifiante et d'airs de danse circonspects qui devait s'animer progressivement pour déboucher finalement sur un twist. Pourtant, au lieu d'un crescendo régulier qui se serait saisi des invités pour les entraîner dans la danse, le DJ aux commandes de la soirée d'inauguration leur servit une sélection saccadée et indigeste. Coquelin décida alors de demander à des amis s'ils connaissaient un musicien sans emploi qui pourrait passer des disques au club. On lui recommanda Slim Hyatt, auquel il demanda, après une première prestation catastrophique, de quel instrument il avait joué jusque-là. Consterné, Hyatt lui répondit avoir travaillé comme majordome chez Peter Duchin, un ami de Coquelin. Par la suite, ce dernier essaya d'embaucher comme DJ de véritables musiciens, mais après plusieurs déceptions il revint vers Hyatt, et c'est ainsi qu'un ancien majordome devint le premier DJ disco d'Amérique [2].

Le club comptait parmi ses habitués le duc et la duchesse de Windsor et Ava Gardner qui, avec d'autres VIP, popularisèrent le concept de discothèque. Il s'ouvrit une poignée de clubs de luxe, kitsch et d'une extrême élégance (L'Interdit, Il Mio Club, The Shepheard's [3]), mais il fallut attendre le milieu des années 60 pour que s'impose le concept de discothèque [4].

Avec ses « *record hops* », l'Amérique disposait d'une tradition sur laquelle le disco aurait pu se fonder. À l'origine, on entendait par « *hop* » une manifestation de danse, bal ou spectacle, mais dans les premières années du rock'n roll ce terme désignait un genre particulier de distraction pour adolescents que de nombreux films américains et de nombreuses séries télévisées devaient immortaliser. « At the Hop », le tube de Danny & The Juniors, chante d'une manière euphorique le bonheur que l'adolescent et le rock'n roll peuvent trouver dans un hop : la musique, les filles, et un avant-goût de sexe. Doug Shannon

distingue les « *sock hops* », à l'équipement sonore rudimentaire et dépourvus d'effets d'éclairage, organisés dans les gymnases ou des salles des fêtes, des « *platter parties* », plus petites et plus raffinées, mieux équipées en matériel sonore et lumineux [5]. Le juke-box, qui depuis les années 30 avait rendu familier le fait de passer des disques, peut également prétendre avoir exercé une influence sur l'évolution qui a conduit aux discothèques.

Diffusée depuis 1957, l'émission « American Bandstand » fit connaître le hop jusque dans les hameaux les plus reculés. On y voyait de jeunes gens vêtus des costumes et des robes « appropriés », avec aux pieds les chaussures « appropriées », exécuter au son de la nouvelle musique les tous derniers pas de danse. Les différences régionales qui nuançaient jusqu'alors la culture des adolescents firent place à un style unique et homogène dans tout le pays. Dick Clark, le présentateur d'« American Bandstand », transforma le DJ télévisuel en maître de cérémonie. À cette époque, les hops et les platter parties représentaient pour les DJ de radio une bonne occasion d'étoffer leurs maigres revenus.

Le twist

Le twist fut la première danse à la mode à faire carrière dans les discothèques. En 1959, Hank Ballard & the Midnighters ne rencontrèrent que peu d'écho avec *The Twist* (en face B de leur tube r&b *Teardrops on Your Letter*). C'est la version de Chubby Checker, parue quinze mois plus tard, qui obtint un succès phénoménal. Les raisons ne sont pas à chercher du côté d'un arrangement musical mis au goût du jour, mais d'une nouvelle stratégie de marketing. Checker, en raison de son apparence physique et de ses exceptionnelles qualités de danseur, fut considéré « artiste visuel [6] » par sa maison de disques. Parkway, filiale du label Cameo Records de Philadelphie, entretenait des relations d'affaires très étroites avec Dick Clark, et ainsi Checker bénéficia dans « American Bandstand » d'une promotion supérieure à la moyenne [7].

Le concept consistant à tout miser sur une unité stylistique recouvrant la musique, la danse et l'apparence vestimentaire fit merveille. Chuby Checker enseignait à toute l'Amérique, à la télévision ou dans des schémas pédagogiques publiés par les journaux, comment danser le twist. En peu de temps l'Amérique fut prise de la fièvre du twist et Chubby Checker devint très riche.

Le twist, en réalité, à l'instar du hula-hoop, n'aurait jamais dû dépasser le stade de mode de troisième catégorie dotée d'une espé-

rance de vie de six mois maximum. Nik Cohn, à propos de folie du twist, parle d'un effet de « *hype*[8] », d'une euphorie typique de la pop que les médias ont exaspérée et transformée en hystérie : « En 1961, c'était le désert et on était prêt à tout. Alors, primo, Chubby Checker fit un tube. Deuxio, le tout New York décréta que le twist, c'était chouette, et se mit à sortir au Peppermint Lounge. Tertio, les journalistes des feuilles à scandales s'y intéressèrent. Quarto, l'industrie entière commença à faire monter la sauce. Et cinquièmement, la folie prit ses quartiers.[9] »

Greta Garbo, Judy Garland et Tennesse Williams dansait au Peppermint Lounge au son de Joey Dee and the Starliters, qui jouaient du twist toute la nuit. Pour Cohn, c'était là le début d'une nouvelle ère ; en effet, jusqu'alors le monde de la jet set n'avait jamais témoigné le moindre intérêt pour une pop à laquelle il ne trouvait rien de cool, et maintenant Jean Cocteau, Jackie Kennedy et Margot Fonteyn dansaient le twist. Une « superclasse[10] » de leaders d'opinion – artistes, pop stars, millionnaires, intellectuels – prit parti pour la pop, la vie nocturne et la danse.

Le twist n'était une danse de discothèque qu'en Europe ; en Amérique, on le dansait encore au son d'un véritable orchestre. Il représentait dans les deux cas, tout comme d'autres danses à la mode[11] qui eurent moins de succès, le retour à des styles standardisés. Le twist était un produit artistique qui rendait « chic[12] » le rock'n roll et engendra dans le fait d'aller danser un problème de style fondamental. Le Peppermint Lounge de New York, qui proposait pourtant de la musique jouée en direct, fut l'un des lieux qui ont donné naissance à la scène des clubs new-yorkais. La première génération des discothèques américaines, telles que le Shepheard's, L'interdit ou l'Hippopotamus, serait quasiment inconcevable sans le succès du Peppermint Lounge. Le club Arthur lui succéda au titre de lieu branché incontournable et peut être décrit comme la première discothèque « pure » à avoir rencontré le succès en passant presque exclusivement des disques. Elle comptait parmi ses habitués des stars comme Lauren Bacall, John Wayne, les Stones et les Beatles. Les médias montèrent un battage gigantesque autour de cet endroit, comme aux plus beaux jours du Peppermint Lounge.

Le programme musical de ces discothèques huppées demeurait neutre et privilégiait les goûts du grand public. La hype organisée autour des discothèques ne dura pas longtemps, et dès 1969 la plupart des établissements qui s'étaient multipliés sur tout le territoire s'étaient reconvertis en clubs live. Après le twist, il y eut peu de danses nouvelles

sur le plan musical : la culture la plus influente chez les jeunes, le mouvement hippie, écoutait presque exclusivement du folk rock et de l'acid rock, et seule la minorité noire, avec des artistes comme James Brown, Isaac Hayes ou Sly and the Family Stone, semblait ne pas avoir perdu le goût de la musique de danse.

Les évolutions musicales réellement excitantes n'avaient pas lieu dans les clubs raffinés de Manhattan, mais dans de petites fêtes et des manifestations underground. « Au début, il y avait les "*rent parties*" », comme l'explique David Toop dans le livre qu'il consacre à l'histoire du disco. Jimmy Castor, qui très tôt, avec des DJ comme Jocko Henderson, a « monté des spectacles [13] » pour des rent parties, revendique l'honneur d'avoir été un des premiers activistes de la scène des DJ underground : « On avait déjà des discos avant même que les discos ne soient à la mode. Je parle là de 1962. On appelait ça des "*record hops*". [14] » Jusqu'à la fin des années 70, les rent parties ou les block parties ont continué à représenter un forum pour les nouvelles orientations musicales et pour l'art des DJ, du disco au hip-hop. Au début des années 80, ces fêtes engendrèrent les « *garage sessions* » et les raves illégales. L'histoire de l'innovation sur les pistes de danse est étroitement liée à l'évolution de ces fêtes mi-publiques, mi-légales. À la fin des années 60, les discothèques existantes étaient de luxueuses distractions élitistes ou alors elles avaient été reprises par les minorités noire, latino, et/ou homosexuelle. Dans les clubs undergrounds, ainsi que dans les nombreuses fêtes et les *record hops*, s'inventait, à partir du mélange de soul, de musique latino, de funk et de rock qui avait régné jusque-là, un style original qui a constitué la plus ancienne forme de musique disco. On y jouait avant tout des morceaux de soul rapides, des titres funk de James Brown et une musique latino aux rythmes lascifs. Il en émergea une « bande-son continue pour la nuit entière, avec ses temps forts, ses pauses, ses moments de détente [15] », qui engendrait une tension que le DJ orchestrait en une structure dramatique. Jusqu'alors les DJ s'étaient contenté d'enchaîner les morceaux en jouant sur la baisse et la montée du volume, mais désormais les premiers DJ disco essayaient d'assurer un flux de beats constant. On devait autant que possible éviter d'interrompre le martèlement rythmique pour satisfaire les danseurs qui évoluaient sur la piste. Dès le début, la musique disco eut un objectif : faire danser les gens – et une fois qu'ils dansaient, ne pas les lâcher. Il fallait que la piste de danse bouillonne, comme l'explique Truman Capote, fervent amateur de disco : « (...) la salle entière faisait l'effet d'être passée dans une baratte à beurre. [16] »

Le premier club underground à atteindre la célébrité fut le Salvation, qui passait depuis 1969 une musique festive. On appelait ça « *party music* » parce que les danseurs hurlaient « *Paaarrtiiiiieee* » à chaque fois que le DJ baissait le volume. Le premier DJ employé au Salvation s'appelait Terry Noel et fut bientôt remplacé par Francis Grosso. Après la fermeture du Salvation, The Church devint le club underground le plus important de New York. Ce club avait été aménagé dans une ancienne église baptiste allemande située dans l'une des zones de Manhattan les plus sinistres et les plus touchées par la drogue, un quartier surnommé « Hell's Kitchen » et que la plupart des New-Yorkais prenaient soin d'éviter. Cela ne suffisait cependant pas pour effrayer les membres de la haute société, qui avaient jusque-là constitué la plus grande part de la clientèle des clubs : Arnie Lord, le gérant de The Church, choisit pour l'ancien lieu de culte une décoration qui lui donnait un air de sabbat de sorcières. Face au l'autel était projetée une gigantesque image du Diable qui, de ses yeux de braise, semblait suivre tous les mouvements des clients du club. À côté, on pouvait voir une troupe de chérubins en train de copuler. Cette décoration blasphématoire conduisit l'Église catholique à mettre The Church à l'index ; le club dut dans un premier temps retirer les éléments décoratifs les plus choquants, puis ensuite changer de nom pour devenir The Sanctuary. Au début, le club était pris d'assaut par une clientèle chic d'hétérosexuels blancs, mais cela évolua rapidement après un changement dans l'équipe dirigeante. Une drag queen du nom de Shelley fit du Sanctuary – selon l'expert du disco Albert Goldman – la première discothèque explicitement homosexuelle [17].

Des gays branchés, des drag queens et de nombreux jeunes hommes au physique avantageux : tel était le public habituel du Sanctuary. Par son environnement dévasté, sa décoration intérieure sacrilège et son ambiance déchaînée, le club fit parler de lui dans toute la ville. C'est là que fut tourné une partie de *Klute*, thriller psychologique d'Allan J. Pakula dont les premiers rôles étaient tenus par Jane Fonda et Donald Sutherland. Dans les deux scènes qui se déroulent au Sanctuary, on peut reconnaître l'opulente décoration intérieure du club, mais la musique tirant sur le rock qu'on y joue, ainsi que le public majoritairement blanc et strictement hétérosexuel qu'on voit danser, ne sont qu'un piètre témoignage de l'ambiance qui régnait en ces lieux aux premiers temps du disco.

Les autres établissements – avant tout les clubs noirs prédiscos – n'ont pratiquement laissé aucune documentation ni aucune trace dans

la littérature. Leur existence n'est attestée uniquement par le fait que c'est dans cet environnement musical qu'ont fait leurs premières armes les premiers DJ qui produisirent du disco ou de la house.

Francis Grosso : le premier DJ auteur

Francis Grosso est souvent décrit comme « le premier à faire du DJ un auteur/artiste/idole [18] », et il ne fait aucun doute qu'il a compté parmi les pionniers du son disco [19]. À une époque où, dans le Bronx, Kool DJ Herc n'avait pas encore inventé le DJ hip-hop, Grosso commençait à envisager le travail aux platines comme un processus créatif musical. Grosso avait d'abord commencé comme danseur, puis comme DJ occasionnel. Un soir où il remplaçait Terry Noel aux platines du Salvation, le novice fut si bon que le directeur du club l'engagea et vira Noel. Francis passait des disques de funk et de soul au rythme rapide – Goldman décrit son style comme un mélange de disques d'Aretha Franklin, Gladys Knight, Booker T. and the MG's, Chicago et Cat Mother. L'usage de chœurs et de percussions du folklore africain, que Grosso intégraient à son mix pendant les soirées, était plus original. Il fut le premier à ne pas se contenter de passer des disques, mais à varier et manipuler sa matière première.

Grosso perfectionna la technique d'enchaînement des disques. Il inventa le « *slip cueing* », qui consiste à retenir le disque avec le pouce sur la platine en rotation pour le libérer au moment précis où s'achève le beat du morceau précédent. Pour éviter que la courroie d'entraînement de la platine ne surchauffe et ne cède, une feutrine (« *slipmat* ») était intercalé entre la platine et le vinyle pour limiter la résistance due aux frottements. Quand on retirait son pouce du disque, celui-ci prenait tout de suite la bonne vitesse. Quand Grosso eut finalement acquis deux platines Thorens équipées d'un régulateur de vitesse, surnommé pitcher, il fut capable de coordonner avec une très grande précision la vitesse des deux disques pour pouvoir les mixer ensemble. Grâce à ses écouteurs et à la possibilité de pré-écoute qu'offrait la console de mixage et qu'aucun DJ n'avait encore employée, Grosso parvint à enchaîner harmonieusement des morceaux isolés. Pourtant mixer ne lui suffisait pas, et c'est ainsi qu'il se mit à réinterpréter les morceaux grâce à ses platines et à sa console de mixage. Par-dessus le break de batterie de « I'm a Man », il passait un gémissement de Robert Plant, le chanteur de Led Zeppelin, extrait de la chanson « Whole Lotta Love » : une mixture de percussions et de sons orgiaques que Donna Summer devait populariser cinq bonnes années plus tard dans « Love To Love You Baby ».

En 1969, John Cage conçut une installation qu'il baptisa « 33 ⅓ » et dans laquelle les visiteurs pouvaient prendre des disques sur des présentoirs et les passer sur plusieurs platines. Cage était fasciné par le disque en tant que matériau de création populaire : « Ainsi, la seule chose vivante qui peut se produire avec un disque, c'est que ce dernier soit utilisé de telle manière qu'il en sorte du nouveau. Si, par exemple, on pouvait créer un morceau différent en utilisant un disque, en insérant un disque ou d'autres sons d'ambiance ou d'autres morceaux de musique, je trouverais ça intéressant. [20] » De la sorte, Cage avait posé les jalons conceptuels d'une poétique de la culture DJ, avant même que cette dernière n'ait quitté l'underground.

Avec le disco, c'était la première fois qu'au sein de la musique pop – si l'on écarte les exceptions du ska et du reggae – un nouveau style s'inventait aux platines. Comme plus tard dans le cas du hip-hop et de la house, les idées et les intuitions d'un DJ se trouvaient à l'origine d'une musique qui s'est tout d'abord pensée comme étant uniquement vouée à la danse, pour se voir plus tard récupérée par le courant dominant. Pourtant, alors que presque tous les DJ pionniers du hip-hop et de la house font figure de premiers musiciens de leur style musical, la plupart des DJ de party music et de disco, fidèles à leur métier d'origine, se sont contentés d'approvisionner les platines en disques. Francis Grosso ne s'est jamais considéré comme un artiste, mais comme quelqu'un qui, en passant des disques et en les mixant, parvient à concrétiser ses idées.

Le disco est né dans les clubs et non dans un studio quelconque, et c'est ce qui fait que la « disco » comme lieu a définit la nature de la musique « disco ». Ainsi, d'après l'écrivain américain de la pop Tom Smucker, le disco fut la première musique pop initiée par ses consommateurs (par l'intermédiaire du DJ). Si les gens dansaient dans les clubs, c'est que c'était du disco ; sinon, ce n'en était pas [21].

Des musiciens tels que Van McCoy et des producteurs-musiciens comme Giorgio Moroder doivent leur existence à l'impulsion que leur ont donné les dancefloors, ce sont toutefois leurs talents de compositeurs qui ont fait émerger, des vagues conceptions des DJ, le son que devait revêtir le disco. Les DJ mixaient les disques de soul et de funk qui leurs plaisaient et y ajoutaient, comme Francis Grosso, des rythmes africains ou les gémissements d'un chanteur de rock'n roll, sans toutefois que ne leur vienne l'idée de considérer tout cela comme le concept d'une musique à développer ou même à produire. Ils attendaient les disques qui pourraient fonctionner dans le contexte des clubs et qu'ils

pourraient inclure dans leurs mix. Joey Negro, célèbre DJ et musicien de house des années 90, considère rétrospectivement qu'une des qualités de la musique disco résidait dans le fait qu'elle était voulue par les DJ mais fabriquée par les musiciens, pour être finalement remixée par les DJ. C'est pourquoi Negro juge le disco substantiellement plus musical que la house music, presque exclusivement produite et remixée par les DJ [22].

Francis Grosso n'était pas seulement l'une des premières personnes à mixer aux platines en faisant preuve d'imagination, mais également l'une des premières superstars à sortir des rangs des DJ de club. Ses groupies étaient les rares femmes qui parvenaient à être admises au Sanctuary ; elle se tenaient à la disposition de Grosso pour satisfaire les éventuels besoins sexuels qui pouvaient lui venir pendant son service. D'après ses propres indications, pendant ses deux années de présence au Sanctuary, il aurait eu pendant le travail des relations sexuelles avec pas moins de cinq cents femmes (mais jamais sur l'autel, où trônaient les platines !) [23]. Ce jeune homme de Brooklyn, musclé mais de petite taille et qui arborait des cheveux longs, jouissait de son statut. Les propriétaires de clubs le courtisaient, et il s'éclatait dans son travail. Il aimait la musique et tout ce qui faisait l'atmosphère débridée du Sanctuary. À la suite d'une querelle avec un dealer, il apprit également à connaître le mauvais côté de la célébrité : il fut rendu quasiment méconnaissable à force de coups de poings et de pieds. La vengeance du dealer représenta pour Grosso une interruption de six mois au cours de laquelle son visage dut être reconstruit par une série d'opérations de grande ampleur.

On trouvait au Sanctuary du sexe et de la drogue à profusion. Les dealers approvisionnaient les danseurs déchaînés en speed, cocaïne, hash et LSD, comme « au supermarché » (Goldman). Une consommation de drogue effrénée associée à une musique lascive et lourde en basses transformaient l'église en foire du sexe. Les relations sexuelles étaient interdites sur la piste de danse, mais dans les toilettes on mettait la dernière main à ce que les gestes aguichants, les torses nus luisants de sueur et les baisers avides avaient mis en train. Sur la musique de James Brown, on s'exerçait « à blanc » sur la piste de danse à toutes les positions sexuelles imaginables pour les réaliser ensuite en vrai dans les toilettes des hommes. À cette époque où le sida était inconnu, les orgies pouvaient aller suffisamment loin pour que les chaises meublant le chœur et l'église soient utilisées pour copuler, comme le

rapporte Albert Goldman qui en fut le témoin. « Les adorables angelots qui figuraient sur les murs avaient sous les yeux l'un des comportements les plus outrageants qui ait jamais été signalé dans un lieu public. [24] »

On célébrait au Sanctuary la libre expression de la sexualité homosexuelle. Et cette célébration hautement érotique et sans tabou se trouve à la base du disco. Le gémissement langoureux de Donna Summer quelques années plus tard n'est qu'une pâle copie de la débauche sexuelle qui régnait dans les premiers clubs disco. Le Sanctuary représentait l'un des premiers foyers d'activisme homosexuel : en effet, entre les gens qui dansaient dans l'église s'était formé un puissant sentiment d'appartenance communautaire et de force collective. La police organisant des rafles de plus en plus fréquentes, ce sentiment communautaire se mua en rébellion. Quand Grosso demanda qu'on évacue le club en raison d'un raid, la foule euphorique hurla en réponse : « Va te faire foutre ! Laisse les flics nous embarquer ! [25] » Toutefois, le Sanctuary ne fut pas fermé en raison de la drogue ou des orgies blasphématoires, mais à cause des centaines d'hommes qui attendaient devant l'église d'être admis, flirtant, riant, criant ou – d'après certains témoignages – s'adonnant à des pratiques bucco-génitales dans les entrées d'immeubles. En avril 1972, la municipalité fit fermer le Sanctuary. Il n'y avait pas de place au cœur de Manhattan pour « Sodome et Gomorrhe ». Francis Grosso travailla ensuite comme DJ dans différents clubs, mais sa grande époque était derrière lui. Comme mentor de DJ de l'acabit de Steven D'Acquisito et Michael Cappello, il exerça lui aussi son influence sur les générations ultérieures de DJ. Sa technique et la sûreté de son goût musical, son intuition du son disco avant que le disco n'existe et sa capacité à concrétiser cette intuition au moyen de disques anciens font de lui l'un des DJ les plus importants de l'histoire de la musique pop. En outre, il constitue le prototype du DJ de club qui se présente comme star, héros (de la gent féminine) et maître absolu de la foule des danseurs.

Grâce au Sanctuary, le disco se vit accoler l'adjectif « gay », à New York tout du moins. Il existait encore toute une série de clubs plus petits où des faits comparables se produisaient au son d'une musique similaire. Le Loft de David Mancuso, par exemple, était un de ces lieux qui, si l'on y consommait moins de drogue et presque jamais d'alcool et si le sexe s'y faisait plus discret, se caractérisaient cependant par une atmosphère intime complètement affranchie de tous les tabous imposés par la société. En réalité, le Loft était l'appartement de David Mancuso

avant que celui-ci ne décide d'y organiser une fête chaque semaine. Ces « *Loft parties* », accessibles uniquement sur invitation, ne constituaient au début qu'un lieu de réunion pour les amis de Mancuso, mais bientôt la foule se pressa devant l'entrée de son appartement de Broadway et voulut danser sur la musique qu'il passait et qui était connue depuis 1972-73 sous le nom de « *gay sound* »[26]. Pourtant Mancuso ne mixait pas – il possédait certes un sens développé de ce qui pouvait conduire à l'extase les jeunes danseurs qui évoluaient sur la piste, mais il n'avait aucune technique. Il se contentait de passer les morceaux les uns après les autres aussi fort que possible sur son coûteux équipement[27]. Il s'intéressait plus à la qualité de l'acoustique qu'à la nouveauté du son, et pourtant lui aussi contribua à l'histoire du DJ. En 1975, il fonda avec Steven D'Acquisito et Vince Aletti le premier groupe de DJ s'impliquant dans la gestion des disques. Ce collectif de DJ s'était formé pour récolter des « promos » (disques promotionnels) offerts par l'industrie discographique et pour les redistribuer aux DJ en fonction de leurs goûts respectifs. Les Loft parties de Mancuso sont restée jusque dans les années 80 un classique de la vie nocturne de New York.

Les premiers clubs disco, au début des années 70, constituaient pour la communauté homosexuelle l'assurance d'un endroit où il leur était possible, hors d'atteinte des représailles de la société, d'exprimer leur sexualité et de la vivre pleinement. Les clubs homosexuels noirs et latino-américains célébrèrent cette libération avec un enthousiasme particulier. Dans le même temps, les « *kids* » – ainsi se baptisaient eux-mêmes les jeunes homosexuels afro-américains – prenaient de l'assurance. Dans ces clubs et dans les soirées, on découvrait que le désir discriminé pouvait être quelque chose d'excitant, de stimulant et de galvanisant. « C'est un truc de pédés que tu ne peux pas comprendre », aurait pu dire les homosexuels de couleur en détournant le signe de ralliement de l'orgueil noir[28]. Le disco, c'était l'apparition, en pleine lumière et dans la fierté, de types de comportements, de la mode et des cosmétiques, d'un langage et de la drogue qui n'étaient pas tolérés dans la société dominante. C'était un véritable espace de liberté, à une époque où Nixon était président, où la guerre se poursuivait au Viêt-Nam et où la société américaine, après l'ébranlement de la révolte étudiante et du mouvement des Black Panthers, aspirait à une tranquillité conservatrice. Le disco, musique de minorités, a créé une niche sociale dans un environnement autrement hostile. Le disco,

musique de masse, célébrait, comme l'affirme le sociologue américain Jim Curtis, le fait « que nous avons survécu à Nixon[29] ». Comme pièce à conviction à l'appui de cette thèse, Curtis évoque (mi-sérieux, mi-narquois) « Staying Alive », des Bee Gees, la première chanson tirée du film *La Fièvre du samedi soir*, et « I Will Survive », le tube de Gloria Gaynor. « Nixon était parti et l'on pouvait ignorer la politique pendant un moment. C'était un sentiment enthousiasmant et libérateur.[30] »

Pourtant, cette libération ne fut accomplie et vécue que par les communautés homosexuelles des grandes villes américaines. Le disco ne peut pas se comprendre sans une thématisation détaillée de l'homosexualité.

Le disco : une question homosexuelle

Dans les années 60 et 70, après que le prolétariat fut devenu presque négligeable dans l'action pour l'émancipation, de nouveaux acteurs et de nouveaux groupements ont investi la scène politique. La société se fragmenta pour devenir un conglomérat de minorités. De nouveaux groupes élémentaires se formaient constamment qui – selon Lyotard – « n'étaient pas portés au Registre officiel : femmes, homosexuels, divorcés, prostituées, expropriés, immigrés…[31] ». Les motivations et les objectifs des minorités étaient variés – ce qui les rassemblait cependant dans leurs combats, c'était le fait qu'ils s'agissait de luttes minoritaires, « visant à rester minoritaires et à être reconnus pour tels[32] ».

Historiquement, on peut considérer que le disco fait partie d'un projet global visant à identifier tout homosexuel comme membre de la minorité gay et à affirmer son existence aux yeux de la société. Le disco s'érigea en culture emblématique de la minorité homosexuelle. Pour l'écrivain britannique Richard Dyer, qui en 1979 prit la plume dans le magazine *Gay Left* « en défense du disco », la conquête de la culture disco par les homosexuels indique qu'il est possible de s'affirmer au sein d'une industrie de la culture en plein essor dans le capitalisme tardif. Bien que Dyer se trompe en posant comme postulat la conquête du disco par les homosexuels quand il faudrait parler d'invention du disco, il a raison quand il avance la thèse selon laquelle l'« anarchie du capitalisme » offre à une minorité opprimée des opportunités qu'elle n'a plus qu'à saisir pour pouvoir mettre en place sa propre culture[33]. Dans le contexte d'un espace social voué au divertissement, au plaisir et au style, il peut s'établir une culture gay qui profite au système. Le disco ressortit au domaine du « *camp* » [sensibilité esthétique proche

du kitsch, « *camp* » signifiant littéralement efféminé, maniéré, *N.d.T*], dans le sens où il équivaut à une pratique dissidente dans le cadre d'une culture dominante et où il contribue simultanément à la construction et au renforcement de l'identité gay. Le disco et le camp constituent des champs de domination que les homosexuels gouvernent en véritable « aristocratie du goût[34] ».

Pour Walter Hughes, l'identité homosexuelle repose avant tout sur certaines formes de comportement tendant à unir l'allégresse et l'autopunition. La soumission au beat dont fait preuve l'homosexuel constitue un acte de négation de soi-même vécu dans la jouissance, récompensé par une extase collective et un érotisme effréné, libre et fluide. L'identité homosexuelle, en tant qu'elle se compose d'un mélange de fête et de douleur, peut ainsi se renouveler chaque soir dans les discothèques. La tyrannie du beat est l'élément fondamental de la culture disco. « Comme l'affirme Vicky Sue Robinson dans un vieux tube, le disco fait virevolter le beat, il le met sens dessus dessous, il en fait un élément capital de la musique et lui confère ce côté irrésistible qui constitue le thème récurrent du disco. [35] » Dès ses débuts dans les clubs gays de la fin des années 60, le disco aspirait à ce beat continu. L'exigence à laquelle les DJ étaient soumis était de garder au rythme une régularité maximale aussi longtemps que possible. L'interjection « *Don't stop ! Don't stop !* » – merveilleusement équivoque – est, depuis les premiers jours du disco jusqu'à la house ou au hip-hop actuels, l'un des samples les plus fréquemment utilisés par la musique de dancefloor. « *DJ, don't stop !* » incitait tout simplement le DJ à continuer, à ne pas s'arrêter. « Ainsi que les textes du disco le montrent, le manifestent, le répètent jusqu'à n'en plus pouvoir, le beat n'admet aucun refus. Il nous entraîne, nous contrôle, nous prive de notre volonté. La danse devient une forme de soumission au beat tout-puissant. [36] »

Depuis le début, le disco est une musique du corps. Pour Michel Foucault, le corps a toujours été le champ de bataille du pouvoir, mais le sens de cet investissement du corps ne s'est toutefois insinué dans la conscience politique que depuis 1968[37]. Les besoins, les plaisirs et les désirs du corps furent – et restent – contrôlés et réprimés. « La maîtrise, la conscience de son corps n'ont pu être acquises que par l'effet de l'investissement du corps par le pouvoir : la gymnastique, les exercices, le développement musculaire, la nudité, l'exaltation du beau corps… tout cela est dans la ligne qui conduit au désir de son propre corps par un travail insistant, obstiné, méticuleux, que le pouvoir a exercé sur le corps des enfants, des soldats, sur le corps en bonne

santé.[38] » Il se produit alors un renversement de la répression et de la discipline désirés par le pouvoir. Dans la ligne même des conquêtes du corps par le pouvoir émerge inévitablement « la revendication de son corps contre le pouvoir, la santé contre l'économie, le plaisir contre les normes morales de la sexualité, du mariage, de la pudeur. Et, du coup, ce par quoi le pouvoir était fort devient ce par quoi il est attaqué… [39] ». Ce contrecoup de la surveillance et du contrôle du corps se révèle particulièrement fort dans le domaine de la sexualité ; il engendre « l'intensification des désirs de chacun pour, dans et sur son propre corps… [40] ».

Le disco est un forum pour des corps libérés. La révolte du corps sexuel entraîna, entre autres choses, la création d'une zone protégée pour les homosexuels à l'intérieur des clubs. « *Set me free* » [« Libère moi »] ou « *Set your body free* » [« Libère ton corps »] sont des expressions typiques des morceaux de disco et de house, tout comme « *Release yourself* » [« Lâche toi »] ou « *Let your body go !* » [« Laisse aller ton corps ! »]. On peut trouver ces injonctions adressées au corps dans près d'une chanson de disco ou de house sur deux. Leurs textes ne racontent aucune histoire, mais soulignent constamment l'orientation corporelle de la musique. Leur fonction est purement performative. Walter Hughes souligne le fait que le vide souvent déploré des textes fait partie intégrante de l'idéologie du disco, qui traduit la rhétorique du beat en impératifs simples[41]. Presque toute trace de syntaxe et de structure est extirpée du langage. Au fil de fréquentes répétitions d'unités linguistiques minimales, les mots se désagrègent et se réduisent à de simples échos du beat privés de toute force.

Tout fait allusion au corps, et tout invite le corps à se laisser aller et à danser, à se livrer totalement au rythme. Tout disparaît derrière la force du beat. Le DJ disco prend le contrôle en séduisant et en captivant avec la musique les hôtes des clubs jusqu'à ce qu'ils le suivent en abdiquant toute volonté. Le DJ réduit les éléments individuels d'un morceau disco jusqu'à ce qu'ils se coulent dans le flux homogène de la musique. C'est ce désir de continuité rythmique qui a donné naissance à la pratique du remix qui, depuis le milieu des années 70, est justement chargée de garantir cette régularité. Les premiers DJ disco, ne disposant ni de remixes, ni de maxi 45-tours, avaient le plus grand mal à assembler une bande-son continue qui puisse durer toute la nuit sans détruire la dramaturgie de la soirée ; ils dépendaient ainsi de leurs talents d'improvisation. Pour dominer l'art du break et de la transition, une parfaite connaissance des disques, de leur rythme et de leur

vitesse, était indispensable, ainsi qu'une maîtrise approfondie d'une technique primitive (deux platines et un régulateur coulissant pour les transitions). Ce qu'il fallait, c'étaient d'excellentes connaissances musicales et un grand talent d'improvisation.

Depuis le début, l'idéal auquel aspire le disco est une sorte de monotonie lascive et tendue, toujours nouvelle, toujours identique. Chaque seconde est semblable à la précédente, et pourtant complètement différente. Le morceau de musique individuel se fond dans un nouvel ensemble sans devoir renoncer à lui-même. Il demeure un élément particulier, tout en étant inséré dans un contexte plus large qu'on peut appeler « soirée » ou « bande-son continue ».

Pour Walter Hughes, le morceau musical individuel, et avec lui l'artiste et l'auteur, se perd dans la succession inifinie des beats. Pour démontrer comment le disco maquille ses origines en escamotant toute référence à un auteur, Hughes renvoie d'une part aux noms de groupes technoïdes tels que Hues Corporation, Machine, Change et Black Box, et de l'autre à des artistes ou des groupes comme Village People ou Shannon qui sont manifestement des projets calibrés par leurs producteurs [42]. Anonymat et artificialité font également partie des expériences élémentaires du mode de vie homosexuel. L'effacement de l'identité personnelle derrière la force d'une séduction corporelle et purement physique constituait – avant le sida – un élément courant du comportement sexuel de la communauté gay.

C'est la tyrannie du beat qui engendre l'unité du corps et d'une identité libérée. L'adepte des clubs se transforme en « esclave du rythme », comme le décrivit Grace Jones en 1985 dans son tube disco « Slave to the Rhythm ». La puissante ligne de basse qui soutient le beat disco ne s'écoute pas seulement avec les oreilles, elle est ressentie par tout le corps. Chaque beat est comme un coup à l'estomac, il se transmet aux côtes et rend ainsi inévitable une réaction (physique) à la musique : ou tu danses, ou tu quittes le club.

Hughes avance des analyses intéressantes qui décrivent le beat comme une incarnation du désir. Pour lui, la puissance impérieuse du beat qui contraint les gens à danser égale la force du désir et de la convoitise qui conduit aux relations sexuelles, même aux formes de sexualité interdites ou supposées non naturelles. « Le désir, selon cette analogie, est plus qu'une sensation physique ou une impulsion psychologique ; c'est une force externe qui peut envahir et prendre le contrôle des individus en aussi grand nombre soient-ils, les entraînant dans une communauté de soumission. [43] » L'amour est décrit comme un escla-

vage, une maladie mentale, une dépendance ou comme un état policier, « comme n'importe quelle chose qui rivalise avec le despotisme du beat lui-même [44] ». Pour Hughes, en abandonnant sa propre identité et en se laissant envahir et contrôler par le beat, on renonce également aux représentations dominantes de la masculinité ainsi que de l'humanité ou de la citoyenneté : l'asservissement délibéré de soi-même comme contre-projet à la répression menée par l'ensemble de la société. La soumission comme règne de la liberté, dans lequel on respire, on danse, on travaille, on vit et on aime en suivant le beat, et dans lequel l'être humain devient esclave du rythme [45].

Les racines de la musique disco

David Toop fait débuter son histoire du disco avec les tubes de James Brown « Out of Sight » et « Papa's Got a Brand New Bag » [46]. Avec ces deux disques parus en 1964-65, la musique de Brown sortit du cadre du vieux concept du r&b et évolua vers un son « soul » puissant au groove implacable. Les arrangements se caractérisaient par des basses lourdes, la grosse caisse et la guitare basse s'imposant au premier plan du flux acoustique. Même les cuivres étaient – selon Toop – « tendus, ils ne servaient plus de bouche-trous mélodiques. Maintenant ils [intervenaient] sur le beat par détonations rythmiques, leur son moelleux remplacé par une sonorité dure, tranchante, doublée par un saxophone baryton [47] ». Les unités rythmiques, indéfiniment répétées en boucles lascives, ont pour la première fois conduit la musique pop à la lisière de la non-mélodie. L'éternel retour des mêmes figures, accentué par les grognements, les exultations, les interventions en forme de rap et le chant d'une voix débordant de puissance, constituait un flux hypnotique figeant toute forme de perception linéaire de la musique. Chaque élément des orchestrations de James Brown était subordonné à la suprématie du rythme. En ce sens, Brown peut aisément être considéré comme l'ancêtre du son disco, même si sa « funkiness » ardente et passionnée ne se retrouvera pas avant les affectueuses reconstructions du funk par le hip-hop. Prototypes d'une répétitivité opérant en bordure de la monotonie, des morceaux approchant les neuf minutes comme « Hot Pants » ou « Sex Machine » font figure d'ancêtres directs des remixes dance, qui ne furent inventés que quelques années plus tard pour le disco. En outre, l'habitude qu'avait James Brown d'enregistrer ses chansons en deux parties, la seconde étant le plus souvent une version instrumentale, a ouvert la voie au remix en intronisant l'idée d'une variation autour des morceaux de pop.

Le « Godfather of Soul » lui-même donnait du disco une définition dévalorisante, ce dernier n'étant qu'une simplification de ses propres réalisations : « Le disco, c'est juste une petite partie du funk. C'est la fin de la chanson, la partie répétitive, comme un vamp. La différence, c'est que dans le funk tu vas à fond dans le groove, tu ne restes pas à la surface. Le disco restait à la surface. Tu vois, je leur ai appris tout ce qu'ils savent eux, mais pas tout ce que je sais moi. [48] »

S'il est vrai que le disco reste à la surface du groove, il est quelque peu exagéré d'affirmer que les producteurs du disco sont redevables à Brown de tout leur savoir. En effet, la perte de l'aspect émotionnel de la soul déplorée par James Brown et le remplacement du caractère sauvage du funk, quelle que soit la définition qu'on en donne, constituent par une suave monotonie une innovation originale de la musique de danse telle que la réalisèrent les producteurs de disco du milieu des années 70. On comprend aisément qu'un homme qui se présentait comme une « *sex machine* » et affirmait avoir des fourmis dans le pantalon (« Ants in my Pants ») ait pu considérer d'une manière plus que distanciée la transformation de sa musique soul et de son érotisme dans un sens fonctionnaliste. Les amers reproches que Brown adresse au disco, accusé d'être produit principalement avec des machines, révèlent clairement à quel point il se sent étranger à la froideur croissante de ces constructions.

Dans ce son nouveau, qui s'élaborait à partir de nombreux ancêtres noirs et que les Blancs aussi pouvaient assimiler, les représentants de l'ancienne musique soul ou funk n'entendaient que ce qui avait été perdu en chemin. On a affaire, avec le « Philadelphia Sound », à un phénomène digne d'intérêt, qui culmina entre 1970 et 1974, et qui marque la transition de la soul au disco. Le label Philadelphia Records, fondé en 1971 par les producteurs Kenny Gamble et Leon Huff, comptait dans son catalogue des artistes comme les O'Jays, les Blue Notes et Harold Melvin. C'est peut-être le groupe MFSB qui constitue le plus pur exemple de ce que fut le « Philadelphia Sound » : il était constitué de musiciens de studio qui avaient collaboré à d'autres productions du Philadelphia International et qui réussirent à maintenir leur succès jusque dans la période disco. Figurant dans la bande-son du film *La Fièvre du samedi soir*, leurs arrangements élégants et raffinés, caractérisés par l'opulence des cordes et des cuivres, attestent de l'influence qu'ils purent exercer sur les productions ultérieures du disco après le succès de « TSOP », un tube qui devint numéro un et dont le titre constitue l'acronyme de « The Sound Of Philadelphia ». Toutes les

productions de Gamble et Huff sont nées au cours de séances de studio qui débutaient invariablement par la construction d'une piste rythmique. Tout le reste était confié aux musiciens de studio affiliés à la famille MFSB, lesquels avaient développé un instinct subtil du « Philadelphia Sound », comme le note Leon Huff : « Notre son est le produit du feeling des musiciens ; tu peux voir que tout ici se passe dans une ambiance détendue (...). Cette chaleur se retrouve dans nos grooves, on n'y a pas cette impression mécanique, il s'agit plutôt de quelque chose de libre. [49] » Pourtant, sous la direction de Gamble et Huff, cette liberté détendue débouchait sur des arrangements d'une parfaite précision qui valaient plus par leur élégance que par leur caractère émotionnel [*soul*]. En 1974, trois producteurs de Philadelphie ont monopolisé les nominations aux Billboard Awards qui récompensent les disques aux meilleurs chiffres de vente et les plus abondamment diffusés en radio. Thom Bell, qui produisait les Spinners et les Stylistics, fut distingué pour onze tubes, Gamble et Huff pour dix. Le son de Philadelphie était devenu le son de l'Amérique, et c'est cette même année que c'est imposé l'« enfer du disco » (« Disco Inferno », un titre des Trammps, autre groupe de Philadelphie).

La mise en évidence des filiations demeure l'un des éléments essentiels de l'historiographie, mais c'est aussi l'un des plus contestables – pour la musique pop comme pour d'autres domaines. Les playlists de DJ comme Francis Grosso pourraient peut-être être produites en témoignage et fonder une manière plus légitime de reconstruire l'histoire et d'analyser un style. Les DJ de disco qui exerçaient leurs talents dans la période prédisco mixaient les morceaux rapides de Curtis Mayfield et d'Isaac Hayes, de Jimmy Castor et des Persuaders avec le son de percussionnistes nigérians, et passaient aussi bien la musique de la Motown que le street funk des Ohio Players. Tout genre musical qui mettait l'accent sur le rythme plutôt que sur la mélodie pouvait être utilisé. Ici, les classements des charts sont eux aussi riches d'enseignements : en 1972-73, ils placèrent à leur tête « Soul Makossa », un titre percussif de Manu Dibango – un Africain résidant à Paris –, révélant que ce genre de musique « ethnique », développée plus avant et retravaillée par les Afro-Américains des États-Unis, pouvait être comprise et appréciée par les Européens et les Blancs américains. D'autre part, le son de Manu Dibango était déjà lui-même tellement influencé par la musique pop européenne et américaine que les non-Africains n'eurent aucun mal à en savourer les éléments et les ornement ethniques.

La fièvre du disco : période d'incubation

En 1975, la culture minoritaire des discothèques donna naissance au DISCO, la culture pop du milieu des années 70. Dans le club new-yorkais Adam's Apple, une nouvelle forme de danse s'était affirmée. Le public, principalement constitué de jeunes ou d'homosexuels, dansait le « *hustle* », une version synthétique accélérée du swing des années 40 enrichie de divers éléments de musique latine. Le DJ du club, David Todd, estima que la frénésie créative des danseurs traduisait leur enthousiasme pour le son qu'il façonnait et se considéra comme le véritable créateur de cette nouvelle danse, dont la mode se propagea rapidement dans tout New York. Nik Cohn, dans sa nouvelle « Another Saturday Night », décrit comment Vincent, un chef de bande branché [*hip*], et ses amis, qui se font appeler les « Faces », s'exercent au hustle dans un club de banlieue pour ensuite l'enseigner au reste du public : « Vincent était déjà à l'œuvre sur la piste. Les Faces, ses troupes, étaient alors présentes en force, et il les manœuvrait comme un quarterback, annonçant les combinaisons. Il disposait les formations, dictait chaque mouvement. Si une figure se déréglait et si le désordre menaçait, c'est lui qui remettait tout en place (…) Glissant d'avant en arrière à travers la piste, en parfaite unité, cinquante corps n'en formant plus qu'un seul, pendant que Vincent aboyait ses ordres, criait ses ordres, criait Un et Deux et Un et Tapez du pied. Et Tournez, et Un, et Tapez. Et Tournez. Et Tapez. Et Un. [50] » C'est ainsi, comme l'a observé Cohn au cours de son odyssée à travers New York, que dans tous les clubs, au milieu des années 70, on dansait le hustle comme en réponse à un ordre secret.

Le DJ de club qu'était Todd fit jouer ses relations dans l'industrie discographique et parla à l'auteur-compositeur et producteur Van McCoy et à son partenaire Charlie Kipps de l'enthousiasme déclenché par le hustle à l'Adam's Apple. Comme dans la légende d'Alan Freed, devenu un pionnier du r&b noir après avoir été inspiré par les ados qui dansaient dans la boutique de ses mécènes disquaires, c'étaient maintenant les descriptions euphoriques d'un DJ de club qui incitèrent Van McCoy à produire un des premiers tubes disco. Un phénomène subculturel évoluait doucement en pop. McCoy, producteur d'Aretha Franklin et d'autres pointures de la soul, était justement en train de travailler à son prochain album. Dix chansons étaient prêtes et n'attendaient plus que leurs arrangements. Faute de temps, McCoy envoya son partenaire Charlie Kipps à l'Adam's Apple, pour qu'il donne son avis sur la nouvelle danse à la mode. Kipps grimpa

dans la cabine du DJ et contempla la masse des danseurs avec étonnement : « J'ai remarqué que les pas étaient réglés et non pas exécutés au hasard, et je me suis dit : "Comment ces gamins se sont-ils chorégraphiés avant de venir en boîte ?". [51] » Confronté à une subculture strictement codifiée dont le style, les règles et les rites lui étaient étrangers, Kipps retourna au studio et fit part à McCoy de son expérience de cette nouvelle mode adolescente. Bien qu'il fut très intéressé, McCoy n'avait pas le temps de faire un tour au club, mais il demanda à une secrétaire de sa maison de disque de danser le hustle pour lui. McCoy regarda attentivement, se rendit au studio et produisit pour son album un onzième morceau qu'il intitula « The Hustle ».

Une ligne de basse rebondissante, une mélodie simple, une partie chantée électrisante lançant de constantes exhortations, « *Do it ! Do the Hustle !* », firent de « The Hustle » le prototype de la nouvelle vague disco. Kitty Hanson signale dans *Disco Fever*, un ouvrage de référence, que ce séduisant mélange d'éléments de musique latine et de r&b n'était rien d'autre que « l'interprétation musicale d'un beat de danse seulement connu jusqu'alors dans quelques clubs latinos du South Bronx [52] ». Il est ici principalement question des clubs qui, depuis la fin des années 60 et le début des années 70, jouaient une musique festive annonciatrice du disco. Van McCoy, qui n'appartenait pas à cette subculture à prédominance gay, en recueillit l'impulsion musicale et stylistique pour la rendre audible et la faire reconnaître à l'échelle de toute l'Amérique. La version single de « The Hustle » se vendit jusqu'en 1978 à hauteur de huit millions d'exemplaires environ et devint sur toute la planète l'un des plus gros tubes dancefloor des années 70.

À peu près au moment où McCoy composait son hustle, Donna Summer enregistrait « Love To Love You Baby » à Munich avec les deux producteurs Giorgio Moroder et Pete Bellote. Summer, qui avait débuté sa carrière dans le gospel et avait débarqué en Europe comme chanteuse de la comédie musicale hippie *Hair*, avait employé dans une première version de cette chanson une technique de chant traditionnelle que Moroder, au regard du thème de la chanson, jugeait déplacée. Il pria Donna Summer d'adopter un ton plus théâtral : « Ne chante pas (…), murmure et gémis. [53] » Malgré sa formation poussée, la chanteuse dut réduire ses compétences au minimum pour murmurer indéfiniment le refrain (qui constitue également le titre de la chanson) dans un gémissement orgasmique, sur un beat synthétique, monotone et entêtant. Cette feinte sensualité et cette lascivité simulée firent de « Love To Love You Baby » un standard de la musique pop érotique.

Pourtant les trois artistes impliqués dans sa production n'étaient pas certains de la qualité du produit de leur séance de studio ; c'est pourquoi ils envoyèrent une bande démo à Neil Bogart, le propriétaire de Casablanca Records. Celui-ci fit à son tour tester la cassette au cours d'une soirée pour étudier les réactions du public. Les gens firent preuve d'un tel enthousiasme qu'il fallut repasser le morceau encore et encore. Bogart, entrevoyant l'opportunité de faire un tube, téléphona à Moroder le lendemain matin pour discuter du travail de production restant à accomplir, exigeant que la chanson soit prolongée jusqu'à vingt minutes[54]. Un morceau qui prenait pour thème les relations sexuelles en jouant d'une lascive monotonie ne pouvait pas être trop long.

Dans sa forme initiale, la chanson devait durer de trois à cinq minutes, une durée habituelle à l'époque pour les singles. L'un des principes de base des DJ de disco, c'est-à-dire un mélange de tension et de monotonie, était pour la première fois compris et adopté par un représentant de l'industrie du disque. Moroder et Bellote prolongèrent leur tube jusqu'à la durée sensationnelle de seize minutes et cinquante secondes, un format qui ne fut plus tard dépassé que par les remixes les plus sauvages. Le texte se dévidait en répétitions apparemment infinies du titre, interrompues de manière récurrente par des orgasmes simulés. Cette répétitivité, rappelant par sa résolution les morceaux les plus « acharnés » de James Brown, faisait naître l'illusion d'une passion infinie – bien qu'artificielle.

Bogart entreprit de convaincre les DJ de radio de diffuser le morceau durant la nuit – « une fois, sur une station, à minuit[55] ». Cette stratégie fonctionna, et les nombreuses interdictions de diffusion, ainsi que les critiques sévères qu'émirent quelques défenseurs de la moralité culturelle, favorisèrent l'incroyable succès qu'obtint « Love To Love You Baby ». Avec « The Hustle » et « Love To Love You Baby », le disco enregistrait sa première percée. La musique d'une petite minorité quittait l'underground sans qu'il y ait trahison. En effet, ces deux tubes, dans leur audace et leur refus de tout compromis, s'était assimilé toutes les vertus de la scène de la musique festive, qu'ils amenèrent à la lumière crue de la reconnaissance publique.

La basse martelée et l'orchestration luxuriante du disco marquent la désaffection manifeste que subit le son à base de guitares électriques qui prévalait depuis le milieu des années 50. L'essentiel, c'était cependant le fait que ces premiers morceaux de disco n'avaient été composés que dans un seul but : faire danser les gens, de préférence dans les clubs. Pour Joey Negro, célèbre DJ et remixeur, c'est là la définition même

du disco : « Le disco a été le premier style musical à être spécifiquement conçu pour les clubs : il était fabriqué en gardant en tête la piste de danse. [56] » Les besoins du public et ceux du DJ, intermédiaire entre producteurs et auditeurs, prirent la première place parmi les critères d'évaluation d'une chanson. Près de dix-sept minutes pour un titre, c'était là réaliser le souhait des DJ, mais également des clubbers les plus obsédés qui n'osaient rêver d'un morceau véritablement conçu pour la danse ; mais désormais un tel titre était produit par l'industrie – glorieuse époque pour les DJ.

Le remix et l'éternel retour du même

Le premier média produit par la culture DJ fut un nouveau format de disque : le maxi 45-tours. Ce qui encouragea sa création, ce fut la croissance constante des besoins des DJ en disques comportant ces passages purement rythmiques qui faisaient leurs délices et qu'ils prolongeaient indéfiniment. Les premiers DJ de discothèque devaient constamment passer d'un disque à l'autre pour enchaîner les passages exclusivement percussifs et ainsi créer une forme qui leur était propre. Cependant, à la longue, ces expérimentations se sont révélées peu satisfaisantes et de nombreux DJ s'en sont tiré en enregistrant leur sélection sur bande pour remédier au problème des singles trop courts, d'une durée de trois minutes environ, qui nécessitaient des remplacements constants et frénétiques. Mais travailler avec des cassettes ne permettait plus de réagir directement et immédiatement aux demandes et aux humeurs du public, et c'est pourquoi de nombreux DJ aspiraient à des singles qui répondent à leurs besoins – et naturellement à ceux du public des clubs.

Tom Moulton et Walter Gibbons furent les premiers à reconnaître ces attentes. L'idée du remix vint à Moulton – un ancien directeur publicitaire de United Artists – de la fréquentation des clubs. « À l'époque, je visitais une paire de discothèques, et je fus frappé par la manière dont les gens entraient dans la musique, et ça se passait d'une façon totalement différente de ce à quoi je m'étais attendu. Je remarquais que les gens étaient bien dans la musique vers la fin d'un disque, et d'un coup tout retombait pour une raison mystérieuse. Alors un nouveau disque arrivait, ou encore deux disques en même temps. Bon Dieu, me suis-je dit, si les gens peuvent décrocher de la musique comme ça, alors il faut trouver une méthode pour les conduire à cette apogée qui survient à la fin du disque et pour les y maintenir, voire pour les amener encore plus haut. [57] »

Moulton mixa dès 1972 ses premiers remixes pour les Trammps, pourtant ce ne fut que deux ou trois ans plus tard que le remix s'imposa comme un « nouveau mixage d'un enregistrement déjà paru sur disque[58] ». Les premiers remixes de Moulton témoignent d'une certaine réserve dans ses rapports avec l'œuvre originale. Il recherchait principalement un différent réglage des pistes sonores et retravaillait les éléments rythmiques de la chanson pour les faire ressortir avec plus de clarté et de puissance. Le niveau de performance du morceau était ainsi ajusté en fonction des exigences des DJ et du public des clubs. Moulton utilisait les différents éléments des masters en seize ou vingt-quatre pistes et en faisait un nouveau mixage. Il était rare qu'il y ajoute de nouvelles pistes, et ainsi ses remixes demeuraient très proches de l'original[59] : la plupart ont paru en face B de la version d'origine.

Pourtant, malgré cette fidélité à l'original, Moulton parvenait à produire des réinterprétations intéressantes. « Un morceau un peu plat qui ne comportait pas beaucoup de breaks ou d'accroches mélodiques pouvait par exemple être reconstruit en faisant en sorte de prolonger les breaks et d'insérer aux bons endroits des phrases mélodiques accrocheuses. L'idée directrice, c'était de créer le meilleur rapport tension détente possible.[60] » Le travail de Moulton avec les labels du « Philly Sound », basés à Philadelphie ou à New York (P.I.R., Salsoul, Scepter, Buddah), fut couronné de succès, et le marché du disco en pleine expansion exigeait des remixes toujours plus nombreux.

Walter Gibbons, DJ en activité, était près à prendre plus de risques que Moulton. Il démontait complètement les morceaux qui lui étaient confiés pour les reconstruire ensuite de manière totalement différente. Ce qui manquait à Gibbons, mais aussi à Moulton, c'était la possibilité de presser sur disque des remixes plus longs que ce que permettaient les singles de trois minutes. La solution, c'était le maxi single, ou maxi 45-tours. De la même taille qu'un album [12 pouces], il fallait toutefois le faire tourner, comme un single, à 45-tours par minute, ce qui offrait suffisamment de place pour des remixes allant jusqu'à quinze minutes – le paradis des DJ et des remixeurs.

C'est en 1976 que fut pressé le premier maxi single à mis en vente chez les disquaires[61]. Il s'agissait de « Ten Percent », de Double Exposure, qui parut sur le label new-yorkais Salsoul – le slogan de cette maison de disque, « Dance Your Ass Off », paraissait réclamer des remixes dance procurant une dépendance particulière au rythme. Walter Gibbons prolongea jusqu'à neuf minutes les trois minutes du morceau de Double Exposure, « en faisant débuter le disque avec très peu d'instruments

rythmiques pour ensuite augmenter la pression de beat en beat par l'introduction d'instruments supplémentaires, et pour finalement amplifier la mélodie jouée par les cordes par l'adjonction d'un motif accrocheur[62] » – break après break une révolution, produite « spécialement pour la scène des clubs undergrounds de New York[63] ».

Un grand nombre de remixes avaient recours à des figures stylistiques identiques à celles qu'avaient développé sur leur table de mixage les DJ d'avant l'ère des maxis. David Toop illustre ce fait en prenant pour exemple les productions de Gloria Gaynor : seule la voix était conservée de la version originale, après quoi toutes les autres pistes étaient retravaillées dans la perspective du public disco. La voix de Gloria Gaynor en était donc plus ou moins réduite à n'être qu'un accessoire de marketing. L'essentiel était de transformer le morceau, par la monotonie aussi régulière et pulsée que possible des motifs mélodiques et rythmiques, en numéro de danse magique. Ce procédé, selon Toop, constituait « manifestement un retour à la technique du segue, ou enchaînement, une invention de DJ de discothèque tels que Francis Grosso[64] ». Et pendant que les chanteuses profitaient de la fièvre disco et se laissaient transformer et styliser en divas (elles gagnèrent beaucoup d'argent dans l'affaire), des musiciens tels que James Brown se sentaient exploités et musicalement incompris. D'après lui, le disco n'était rien d'autre qu'une musique de machines dépourvue d'âme, produite par des artistes qui ne savaient rien faire, hormi programmer des séquenceurs et compter le nombre de beats par minute. Bien plus encore, d'après lui les productions du disco menaçaient le travail de nombreux musiciens qui refusaient de se laisser remplacer par les producteurs. « Le disco m'a nui de bien des manières », se plaint Brown. « J'essayais de faire des disques de bon funk bien costaud que Polydor s'acharnait à édulcorer, pendant que les gens achetaient des disques dépourvus de toute substance.[65] »

Nelson George s'est exprimé avec une amertume comparable au sujet du disco. Pour lui, il constituait une trahison de la musique de danse noire. Il était inhumain, en particulier quand il venait d'Europe, il était insipide et dépourvu de toute passion. George a eu tôt fait d'identifier les traîtres, à savoir les DJ qui ont imposé ce son : « La plupart d'entre eux étaient des homosexuels avec un point de vue particulier sur la culture américaine, qu'ils fussent noirs ou blancs.[66] » L'hédonisme et la bisexualité étaient les produits de cette conjuration homosexuelle, tout comme un pseudo-intellectualisme que George ne prend pas la peine d'expliquer. Les attaques que George lance contre le disco culmi-

nent dans les accusations dirigées contre Franckie Crocker, un célèbre DJ de disco qui fit de la radio noire WBLS l'une des plus importantes stations disco. Là encore, George ne voit que trahison et corruption : tout ce que désirait Crocker, c'était être admis au Studio 54 pour y oublier les intérêts de sa communauté. Crocker était branché, mais il était aussi « beige[67] » [entre blanc et noir, *N.d.T.*]. Qu'un véritable Noir puisse jouer une musique « beige » comme le disco, George ne pouvait pas le comprendre. On peut noter avec intérêt que Brown, tout comme George, s'attaquent principalement à la façon dont les chansons étaient produites, qu'il considère comme un commerce éhonté et un reniement de l'âme noire, et moins aux chansons elles-mêmes. Ce nouveau phénomène – des remixeurs et des producteurs préparant les chansons d'un artiste en vue d'un nouveau contexte – perturbe les représentations d'une création artistique autarcique.

La tendance des remixes disco à recourir à la répétition strictement monotone de courts motifs rythmiques se traduisait, pour le public des clubs, par des états d'euphorie proches de la transe et, pour les défenseurs d'une conception dépassée de la musique, par un état d'angoisse à propos de la préservation des valeurs traditionnelles. L'âme de la musique pouvait-elle survivre aux interminables remixes du disco, ou bien l'esprit du funk et de la soul n'était-il pas perverti par la technologie des producteurs ? James Brown a senti ses cheveux se hérisser quand sa maison de disque lui a fait part de son projet de confier le remaniement de ses chansons à un producteur « extérieur » (l'expression est de Brown), Brad Shapiro. En fin de compte, il baissa pavillon. L'album *The Original Disco Man* n'était pas disco d'un bout à l'autre et pourtant Brown était au désespoir : « Le disco n'avait pas de groove, pas de sophistication, il n'avait rien.[68] »

Si les productions du disco n'étaient pas du goût de tout le monde, c'étaient elles tout du moins qui préparaient l'avenir. Le remix gravé sur maxi 45-tours fit partie intégrante de la culture DJ qui, avec la croissance des ventes, toucha bientôt de larges couches de la population. Le maxi ne représentait pas seulement la possibilité de graver des remixes d'une durée supérieure, mais également une amélioration de la qualité sonore par rapport au 45-tours traditionnel, aux sillons plus rapprochés. Les basses avaient un son plus rond, les charleston étaient plus précises, les voix plus claires. Le perfectionnisme des producteurs rencontrait un médium qui faisait ressortir les moindres détails et qui rendait encore plus impressionnante l'expérience musicale vécue dans les clubs.

La fièvre du samedi soir : Nik Cohn et les Faces, tentatives pour découvrir le hipster sur la piste de danse

En 1975, quand Nik Cohn découvrait et décrivait le phénomène disco, celui-ci commençait précisément à quitter le ghetto gay. Le disco n'était pas encore grand public, mais il demeurait un plaisir pour ceux qui vivaient en marge de la société. Vincent, le héros de « Another Saturday Night », est un jeune Italien de 18 ans. Il vend de la peinture dans un entrepôt ; son père, un voleur, est en prison, et le frère aîné est mort au Viêt-Nam. Vincent n'a rien en dehors de l'amour qu'il ressent pour sa famille et du sentiment sublime qui s'empare de lui quand il va danser le samedi soir. Le club 2001 Odyssey fait de lui une star, danser et s'afficher dans une attitude cool donne un sens à sa vie. La discothèque constitue le centre de son existence.

Avec Larry Lynch, un garçon de 15 ans, Vincent possède un précurseur. Il s'agit du héros de la nouvelle de Tom Wolfe « Midi sous terre ». Larry vit, travaille et danse dans le Londres des années 60. C'est un mod qui, de ce fait, s'insère dans une culture juvénile recrutant parmi les membres de la classe ouvrière. Il travaille dans un bureau, et tous les jours, pour la pause de midi, il s'en va dans une discothèque – portant des vêtements de prix et arborant une coupe de cheveux toute fraîche. Le Tiles, c'est là qu'est la vie, « sous terre à midi (…), une vaste pièce noire palpitante de musique et de corps humains[69] ». Deux cents cinquante mods, garçons et filles, jouissent de la pause repas que leur laissent leurs emplois de secrétaires, de vendeuses de chaussures, d'employés de grand magasin ou de coursiers. La musique aux beats tonitruants, jouée par un DJ, les caresse « comme un vibromasseur ». Chacun a son propre style de danse, le spasm, le hump, le marcel, « la Bête-à-deux-dos ». Pour Wolfe, ce « night club » de midi incarne « ce microcosme, *The Life*, de la classe laborieuse des adolescents d'Angleterre[70] ». Le style de vie des mods, qui existait depuis 1960, avait donné naissance à quelque chose de nouveau, « une vie totale » : « (…) tout ça est intégré dans un style de vie très défini, largement basé sur les vêtements, la musique, les coiffures et… un regard extra-décontracté sur le monde et la vie. C'est ce style de vie qui les rend uniques, pas l'argent, ni la puissance, ni le talent, ni l'intelligence. [71] » Le style vestimentaire représente l'essentiel pour les mods. Il constitue un signe de leur indépendance vis-à-vis de tous les modes de vie traditionnels. Ils dépensent chez les tailleurs et dans les boutiques de modes la moitié des revenus qu'ils ont gagnés dans une complète aliénation. À midi, dans le club, ils affichent leurs nouveaux costumes et leurs

nouvelles chaussures, les robes et les maquillages, et la pause de midi se transforme en une éblouissante célébration du style que leur jeunesse a engendré.

Le rêve de tous les mods, qu'il soient filles ou garçons, c'est de trouver un emploi qui leur permette de vivre toute la journée dans ce monde fascinant. Les filles vendent des vêtements dans des boutiques branchées, à proximité du club dans lequel elles se glissent pendant la pause de midi et dont elles peuvent encore entendre la musique pendant qu'elles travaillent. Pour les garçons, le job idéal, c'est celui de DJ : « … Oh ! mon Dieu, si seulement on pouvait trouver le moyen de gagner sa vie sans quitter un instant *The Life*, comme Clem Dalton par exemple, qui est un DJ, qui passes les disques chez Tiles, les présentant avec de petits discours légers genre américain, et toujours avec ces grands comédiens autour de lui (…). Un DJ ! Tous ces garçons veulent devenir des DJ et sont prêts à tout pour tenter leur chance. [72] »

Wolfe conclut l'histoire de Larry Lynch comme il l'avait commencée : le jeune garçon de 15 ans au style impeccable, la tête pleine de rêves et de désirs, doit se glisser de nouveau dans son bureau. La pause de midi qu'il a passée dans la discothèque lui a redonné des forces, et demain, demain il y aura une autre pause à midi.

Larry Lynch, le personnage de Tom Wolfe, constitue le prototype de tous ces gamins qui ont voué leur vie à la piste de danse. Les « ravers » actuels pensent, ressentent et s'expriment de la même manière. Ils dépensent leur argent pour des t-shirts Stüssy ou Fuct, ils achètent des drogues (comme l'avaient fait les mods avant eux), ils peaufinent leur style avec soin et font connaissance en traînant dans les mêmes endroits. Au centre de leur vision du monde se trouve le club, la piste de danse comme théâtre et comme passerelle. Et par-dessus tout cela trône – au moins pour les garçons – le DJ. On pourrait transposer le scénario de Wolfe à l'époque actuelle sans grandes modifications. Il en va de même pour Vincent, le héros de Cohn.

« Vincent était le meilleur danseur de Bay Bridge – le Face suprême. [73] » C'est ainsi que Cohn fait débuter sa nouvelle (ou est-ce un reportage ?). Vincent possédait quatorze chemises à fleurs, cinq costumes, huit paires de chaussures, trois manteaux, et il avait fait une apparition dans l'émission de Dick Clark « American Bandstand ». Des gens de l'industrie de la musique lui avaient offert plusieurs contrats de danseur et débarquaient spécialement de Manhattan pour le voir. Tout le monde

au club le connaissait, et tous les autres Faces l'estimaient et l'imitaient. « Gracieux comme un seigneur médiéval acceptant des hommages, Vincent adressait au hasard des signes de la main ou de la tête. Puis son visage se faisait sévère, le corps tourné vers la musique. Solennel, il dansait, et tous les Faces le suivaient. Dans sa sphère, son autorité était absolue. [74] »

Son seul problème, c'était son âge. Âgé de 18 ans et demie,Vincent se sentait déjà vieux et voyait arriver la fin de son règne. À n'importe quel moment, quelqu'un d'autre pourrait lui contester sa position de souverain. La fin d'une grande carrière de hipster.

Pendant la semaine,Vincent était un vendeur toujours serviable et souriant. Le samedi, c'était un héros. Concentré, attentif, à fond dans l'instant. Les samedis se déroulaient en un rituel très codifié. « À cinq heures pile, le gérant retournait le panonceau "Ouvert" etVincent se détournait et effaçait son sourire. Après le départ du dernier client, il sortait par le fond, suivait le couloir, tout droit vers les toilettes. Il verrouillait la porte et prenait une grande inspiration. Ici, il était en sûreté. Alors il se tournait vers le miroir et commençait à étudier son image. [75] »

Arrivé à la maison, il prenait un bain, se rasait et s'habillait. Cela durait quatre heures, et quand il était près, il se sentait rajeuni. Il saluait sa mère d'un baiser, puis traversait les rues à pieds. « Il portait une chemise à col ouvert, rutilante de rouges et d'or, et il se déplaçait dans la nuit, les épaules rentrées, le cou enfoncé profondément entre les omoplates à la manière d'un taureau miniature. Un taureau chaussé de mocassins dans le style Gucci ornés de boucles dorées, vêtu de pantalons hauts de couleur noire, aussi près du corps que la peau d'une saucisse. [76] » À deux blocs de son appartement, quatre garçons de sa bande, les Faces, l'attendaient dans une Dodge modèle 1965. Dans la voiture, aucun des cinq ne riait, aucun ne parlait, « ils gardaient leur distance, économisaient leurs forces, comme des boxeurs avant un round décisif [77] ».

Pour Vincent, les Faces constituaient une élite. Le reste de l'Amérique était « un magma sans visage. Et puis il y avait les Faces. Vincent et Eugenes et Joey. Une infime minorité, peut-être deux personnes sur cent, qui savaient s'habillaient et bouger, qui savaient flotter, qui savaient voler. La vivacité, la grâce, une certaine distinction dans chaque geste. Et cet étrange instinct pour ce qu'il convient de faire, au-delà des mots, coulant dans leurs veines : "La sensation que je ressens", ditVincent, "c'est d'avoir été élu" [78] ».

Le hipster au fil du temps

Là où Wolfe s'en tient à la phénoménologie du hipster, à son comportement, à ses vêtements et à ses désirs les plus impérieux, Cohn parvient à le décrire de manière plus globale. Le concept du hipster est apparu pour la première fois au début des années 50, en relation avec la naissance du be-bop et de l'existentialisme, et avec l'émergence du mouvement beatnik. Le hipster était le plus souvent blanc et avait pour idole des musiciens de jazz noirs tels que Dizzy Gillespie et Slim Gaillard. La barbiche taillée en bouc qu'arborait Dizzy Gillespie, son béret et sa musique servent encore aujourd'hui à définir le hipster absolu. Quel que soit le costume adopté par Dizzy, il se trouvait imité par les « Nègres blancs » [« *white Negroes* »], comme les appelait Norman Mailer. Jack Kerouac, dans *Sur la route*, décrivait Slim Gaillard comme Dieu. L'attitude cool et souveraine des hipsters servit de modèle aux marginaux et aux artistes qui menaient une vie de bohème. Pour Hebdige, le style du hipster et la posture adoptée par les Blancs libéraux ne faisaient que copier l'attitude du héros des ghettos noirs[79]. L'esthétique de l'autohumiliation se pose comme un acte de rébellion contre l'Amérique bien-pensante des années 50.

La première génération de hipster a grandi dans ce mélange concocté par des Blancs, à base de jazz, d'existentialisme et de littérature beatnik. C'était avant la pop. Avec l'apparition de la musique pop, le hipster se transforma. Les subcultures juvéniles se montraient toujours plus complexes et raffinées. Le hipster vivait dans un monde rigide fait de règles et de hiérarchies de styles vestimentaires, de disques et d'idées. C'est comme ça qu'étaient les mods, tels que Wolfe les a décrit, mais également les Faces, les premiers hipsters du mouvement disco à ne pas être homosexuels, édifiant leur existence autour du night club.

Il n'est pas « hip » de donner une définition du hipster, c'est pourquoi aucun hipster n'a entrepris d'expliquer ce qui faisait de lui un hipster. « Il n'est pas facile de dire ce qui est hip », annonce un ouvrage paru en 1986 sous le titre de *The Hip*. Plus loin : « Il est aussi difficile de le définir que de l'apercevoir en plein dans la lumière du jour, où on le trouve rarement (...). Le hip déploie son existence le long de la fumée d'une cigarette coincée sous les tiges d'un Selmer Mark VI pendant le solo de saxophone, il claque des doigts sur les temps faibles, il ne tape dans les mains qu'en ternaire. Il se signale par l'inclinaison d'un chapeau, par un mouvement du poignet dans un geste de refus. Le hip a l'oreille fine et l'œil perçant, et un instinct exceptionnel, mais il est avare de paroles. Il communique avec lui-même. Le hip a projeté

plus d'ombres qu'aucune autre philosophie à travers l'histoire, mais n'a laissé derrière lui que de fort rares manuels et aucun objet. [80] »

Le texte de Norman Mailer, « Le Nègre blanc », fut écrit en réaction à un article consacré au hipster, paru en 1957 dans les pages du magazine de mode *Harper's Bazaar.* Mailer considère le hipster comme une version américaine des existentialistes qui, confrontés du fait de l'existence de la bombe atomique à l'omniprésence de la mort, choisissent de mener une existence en marge de la société. Une société qui renferme le risque de l'annihilation de millions d'individus ne peut qu'être ignorée ou combattue. Le hipster se choisit un mode de vie et un quotidien qui se distinguent radicalement de ceux d'un Américain typique. Il se livre à une consommation effrénée de sexe et de drogue et, adepte d'un hédonisme érigé en morale (une sorte d'éthique de la résistance), découvre de nouvelles façons de s'amuser. « L'instabilité essentielle du hip, son intelligence brillante et psychopathique, frémit de savoir qu'une nouvelle catégorie de victoires accroît pour chacun le pouvoir d'accéder à un nouveau type de perception [81] », écrit Mailer, ayant en tête les séductions d'une vision du monde autonome, qui ne se laisse pas dicter par la société. Le hipster blanc prend pour modèle le « Nègre » qui, en raison de son existence minoritaire, se trouve forcé de choisir de vivre dans l'humiliation constante ou dans l'omniprésence du danger. À partir de cette situation existentielle, le « Nègre » a développé une stratégie élaborée pour jouir malgré tout de sa vie : « Conscient par toutes ses cellules que la vie c'est la guerre, et rien d'autre que la guerre, le Noir (sauf exception) n'a pu que rarement s'offrir les inhibitions sophistiquées de la civilisation. Pour sa sauvegarde il a ainsi conservé l'art du primitif. Il a vécu dans l'immensité du présent, subsisté grâce au coup de fouet du samedi soir, renonçant aux plaisirs de l'esprit au profit des plaisirs, plus nécessaires, du corps. Par sa musique, il a donné une voix à la spécificité de son existence, à sa colère mais aussi aux innombrables variations de la joie, de la luxure, de la langueur, du grognement, de la crampe et du pincement, du cri et du désespoir de l'orgasme. [82] » Le hipster se fit un programme de ce mélange de primitivisme et de raffinement – « les synapses existentialistes du Nègre », comme disait Mailer – et devint un « Nègre blanc ».

Le hipster tel que le dépeint Mailer est un psychopathe antithétique, un philosophe, en même temps rebelle et narcissique, qui se pose lui-même (à l'écart du monde dominant). Il a le sentiment d'appartenir à une élite qui ne possède pas seulement ses valeurs et ses normes

propres, mais également son propre langage, incompréhensible à ceux qui n'en font pas partie. Bien plus encore : comme tout psychopathe, le hipster s'efforce de se créer un système nerveux bien à lui – pour échapper à toute forme de déterminisme, biologique ou familial. Il se rebelle contre ses gènes, sa naissance. La guerre privée qu'il mène le garde lucide et mobile : « Le mouvement est toujours préféré à l'inaction. En mouvement, l'homme a au moins une chance, son corps est échauffé, ses instincts sont en éveil et quand survient la crise – qu'il s'agisse de violence ou d'amour – il peut assurer, il peut gagner, il peut libérer un peu plus d'énergie pour lui-même puisqu'il se déteste un peu moins, il peut améliorer son système nerveux, le mettre un peu plus en état d'"y aller" encore, d'y arriver plus vite la prochaine fois, d'en "faire plus" et de trouver ainsi plus de gens avec qui il pourra *swinguer*. (…) *Swinguer* aux rythmes de l'autre, c'est s'enrichir soi-même. La conception qu'a le hip du processus d'apprentissage, c'est que l'on ne peut vraiment apprendre sans posséder en soi le rythme implicite du sujet ou de l'interlocuteur. [83] » Le swing, c'est être en mouvement, et donc être en mesure d'apprendre. Et celui qui apprend s'approche de ce qu'on pourrait appeler autocréation, mise en scène de soi-même. Celui qui aspire à être cool doit savoir et doit maîtriser son existence. Si l'on conçoit la vie comme une lutte, chaque chose apprise constitue une victoire, et chaque victoire permet de consolider sa position, ce qui rend pour les autres le hipster plus difficile à vaincre. Plus importante encore que le caractère dont il fait preuve ou le contexte dans lequel il agit, il y a l'énergie que le hipster déploie dans l'accomplissement de ses actes. L'intensité est la seule qualité qui intéresse vraiment le hipster. Et rien n'est plus intense que le présent immédiat. L'avenir et le passé peuvent attendre.

Vincent et ses amis les Faces sont des hipsters instinctifs. Leur vie est entièrement soumise à un ordre symbolique, ils se meuvent dans un monde d'images cinématographiques (Al Pacino et les films de gangsters) et de modes extravagantes, au son de la meilleure musique qui soit pour danser et se mettre en scène. Aucun club n'était aussi couru que l'Odyssey. Les choses pouvaient changer d'une semaine à l'autre, mais tant qu'elles demeuraient ainsi, l'Odyssey était le club attitré des Faces.

« C'était un véritable sanctuaire. Une fois à l'intérieur, les Faces étaient inaccessibles. Rien ne pouvait les atteindre. Ce n'étaient plus ces gamins minables et subalternes qui devaient prendre des ordres et marcher au pas. Ici, ils prenaient le pouvoir, ils régnaient.

« Les règles de base étaient simples. Pour être admis parmi les Faces opérant à l'Odyssey, il fallait que le postulant soit italien, âgé de 18 à 21 ans, qu'il possède un stock minimum de six chemises à fleurs, de quatre pantalons étroits, de deux paires de mocassins style Gucci, de deux paires de chaussures à plate-forme, qu'il ait soit un pendentif, soit une bague, et qu'un de ces objets soit en or. En plus, il doit savoir danser, conduire et tenir sa place dans une bagarre. Il doit avoir du respect, et même de la révérence pour tout ce qui concerne les Faces, et mépriser tout le reste. Il doit également parler couramment le langage de l'obscénité et avoir une attitude désinvolte question sexualité. Le plus important, c'était qu'il ait du cran. [84] »

La description du hipster que dresse Cohn se révèle être une analyse d'une grande précision. Se positionnant dans ce texte comme un homme ordinaire vêtu d'un costume de tweed (alors que Wolfe met en avant sa condition d'Américain), il note avec sérieux et minutie toutes les subtilités des rites et des idéaux qui ont cours dans la communauté des hipsters discos. Le style vestimentaire, les mouvements et les attitudes – tout est répertorié. Comme Wolfe, Cohn se distingue par la fascination passionnée qu'il voue à ses personnages. Dans l'introduction de ses textes sur la jeunesse, Wolfe théorise sur les règles ésotériques que les jeunes établissent pour fuir leur quotidien, tandis que Cohn se refuse à toute distanciation. C'est en gros plan qu'il tire ses portrait, bien souvent en restituant le flux de conscience de ses héros. On se sent proche de Vincent, alors que Larry Lynch demeure un mod abstrait.

La stupéfaction que ressent Wolfe face à la multitude des subcultures d'Amérique ou d'Angleterre se traduit dans son texte par un certain détachement. Pour lui, tous ces gens ont inventé de nouvelles façons de jouir de l'existence, « déployant leur ego dans les meilleures conditions disponibles : les leurs [85] ». Wolfe considère cependant que cette jouissance est limitée, tandis que Cohn reconnaît avec fascination dans cette expansion du moi l'éclat scintillant de la pop : l'expression de ce qu'on est prend la forme d'une rébellion soucieuse du style. Comme il l'avait déjà fait dans son histoire du rock'n roll, *Awopbopaloobop Alopbamboom*, Cohn s'immerge dans ce nouvel avatar de la pop. Bien qu'il porte désormais des costumes en tweed, son âge est la seule chose qui pourrait évoquer une certaine distance – involontaire et biologique.

Au sein de la subculture disco coexistaient différents idéaux, différents styles et « visages » [*faces*] : ceux des Italiens, des Latinos, des

Juifs, ou des Noirs. Entre les groupes, il n'y avait aucun contact, et la violation d'un territoire étranger donnait lieu à des bagarres. Au milieu de tout cela, il y avait les filles qui, dans le meilleur des cas, faisaient figure d'accessoires au service des Faces. « En règle générale, la fonction de l'élément féminin consistait simplement à être disponible. Pour servir de décoration dans l'embrasure des portes ou dans les cabines, pour remplir la piste de danse. Pour parler quand on lui adresse la parole, coucher quand on lui demande, et partir sans demander son reste. En bref, pour obéir et ne pas faire d'histoire. [86] »

Les hipsters rejetaient toute agitation et toute effervescence. Vincent se détournait quand quelqu'un se mettait à gesticuler et à faire l'imbécile. Les Faces, tout comme les autres hipsters, plaçaient très haut la maîtrise de soi. Toute personne qui ne faisait pas preuve d'un sang-froid de chaque instant se faisait jeter. Quand Vincent surprit quelqu'un à pleurnicher, il se sentit mal à l'aise. Pleurnicher est impur.

« C'est pour ça qu'il aimait danser, et pas parler. Quand on discute, tout finit toujours par mal tourner et paraître confus. Mais sur la piste, tout se remet en place d'une manière ou d'une autre. Il n'y a pas d'embrouille, la communication ne rencontre aucun obstacle. Aussi longtemps que tes pieds exécutent les bons mouvements et respectent les bons angles, rien ne pouvait aller de travers. Il y a des règles inviolables. Si tu leur obéis, rien ne peut t'arriver. [87] »

Un faux mouvement, et un pas de danse éprouvé pouvait se révéler fatal. « Un désastre absolu. Parce que toute la magie de la soirée, et de l'Odyssey, c'était que tout, tout le monde, soit immaculé. Pas un détail ne devait être bâclé, aucun mouvement irréfléchi. La pureté. Un sacrement. Dans leur genre bien particulier, les Faces étaient des ascètes : austères, fervents, incorruptibles. [88] » Les hipsters sont toujours des ascètes, non par peur des tentations de ce monde, mais en parfaite conscience des ces tentations. Même si le reste de l'humanité sombre dans l'indifférence et l'insensibilité, le hipster, grave et sévère, se bat pour préserver ses règles. La passion est le plus grand ennemi de la largeur d'esprit. Quand on se trouve sous le coup de la passion, on est soit attiré, soit repoussé par les choses – il n'y a pas de place pour un « peut-être » ou un « possible ». Être passionné, c'est ne pas être cynique, ce qui n'est possible que dans un monde bon [89].

À peu près à la même époque, au milieu des années 70, se formait à quelques kilomètres à vol d'oiseau la première génération des « *homeboys* », breakdancers, DJ et graffeurs qui fondèrent la plus importante subculture des dancefloors après le disco – le hip-hop. La rigueur et

la précision des rituels étaient comparables dans les deux mouvements, si ce n'est que chez les homeboys noirs, l'élément créatif avait pris de l'importance au détriment de la codification du style. On peut caractériser le hipster disco comme le représentant d'une culture du dancefloor parfaitement formée, qui a réussi à s'extirper de l'underground pour atteindre les premiers rangs de la culture pop : celui des créateurs de sens et d'images.

Chez Cohn, la musique n'apparaît que comme un phénomène secondaire et se trouve totalement subordonnée à la précision de la description sociologique du hipster. Qu'un groupe ou un DJ soit en charge de la musique du club, c'est pour Cohn un problème accessoire. Dans les textes de Wolfe, qui depuis le début s'est manifestement intéressé davantage au phénomène pop que représente le DJ (cf. Murray the K), ce dernier fait figure, dès le milieu des années 60, de créateur de sens et d'idole de la jeunesse.

On ne possède aucune description littéraire nous renseignant sur l'apparence que revêtaient les clubs prédiscos des homosexuels noirs et chicanos et sur la façon dont on y vivait et dansait. Les rares documents concernant ce milieu underground donnent à entendre qu'on y menait la vie la plus sauvage et la plus effrénée (et donc la plus déréglée), une vie empreinte de l'envie et de la volonté de se lâcher et s'éclater, et moins du désir d'instituer un ordre du monde imaginaire, comme celui qui poussait les Faces et les mods. En tout cas, ce qui est certain, c'est que le hipster, primitivement amateur de jazz, était passé pour de bon dans les rangs de la musique pop, qu'il se sentait à l'aise à proximité de la piste de danse et qu'il reconnaissait que les clubs présentaient les conditions optimales pour l'établissement de sa domination. Les hipsters devinrent les alliés des DJ – et c'étaient souvent eux-mêmes des DJ qui, comme Vincent à l'Odyssey, édictaient les règles et les normes. Mais nous y reviendrons.

Welcome to the disco : le Studio 54 et les autres

En 1975, les stations de radio se sont mises à diffuser des chansons disco et, après le succès de Donna Summer et de Van McCoy, de nombreux musiciens eurent en projet d'écrire de la musique disco. Des tubes tels que « Get down on It » et « That's the way (I like It) », de K.C. & The Sunshine Band, « Fly, Robin, Fly », du groupe munichois Silver Convention, ou « I Love Music » envahirent les charts. Les premiers clubs étrangers au milieu underground et situés hors des quartiers déshérités organisèrent des soirées disco.

De 1975 à 1977, le fièvre du disco prit de l'ampleur, et entre 1977 et 1979, on put compter plus de dix mille discothèques aux États-Unis[90]. Musicalement, après les tubes du début et l'invention du maxi 45-tours, les innovations se firent relativement rares. Des disques de la qualité de « We are Family », de Sister Sledge, « Dance (Disco Heat) », de Sylvester ou « Born to Be Alive », de Patrick Hernandez, furent produits à la douzaine, mais on ne constata pas d'évolution réelle du son disco. C'est principalement l'effet de masse qui lui permettait de rester un phénomène excitant. Dans les librairies s'entassaient les livres illustrés de petit ou grand format qui prétendaient enseigner à danser parfaitement le disco. Chaque style de disco était associé à un pas de danse ou à un look particulier. Le plus amusant et le plus instructif de ces ouvrages, ce fut un *Official Guide To Disco Dance Steps* que ses auteurs, un couple de professeurs de danse de Chicago, décrivaient comme le produit de quatre (!) années de recherche. La danse, malgré la rigueur des prescriptions et la précision du décompte des pas, était censée constituer une expérience personnelle. « Ce guide, très facile à suivre, vous aidera à développer un style de danse personnalisé et une assurance qui vous projetteront, *vous,* sous la lumière des projecteurs.[91] » Comme toujours, au plus fort de l'hystérie de la pop se développa un conformisme vendu comme la découverte de soi-même. « Découvrez qui vous êtes par le disco », proclamait une phrase placée en exergue de la préface rédigée pour ce guide du disco. Si cet impératif avait pu signifier quelque chose dans les clubs underground, il échappa à tout contrôle lorsque la hype disco gagna le grand public.

Le club new-yorkais Studio 54 fut la plus célèbre de toutes les discothèques. Truman Capote et Bianca Jagger, Michael Baryschnikow, Jacqueline Bisset et Grace Jones venaient y danser. Comme aux temps du twist, aller en discothèque devint un événement social. Dès 1976, le monde glamour des stars et des starlettes, des mannequins et des photographes, des puissants et des riches, s'est rapidement mis d'accord pour reconnaître que le divertissement suprême, c'était d'aller s'éclater dans la « discothèque la plus grande, la plus audacieuse et la plus effrontée[92] », la plus décadente, voluptueuse et licencieuse possible. Ce qui, dans les clubs homosexuels, constituait un acte existentiel de libération et de création de soi-même, ne représentait plus, pour la « haute société », qu'une amélioration de la qualité de vie. L'attitude répressive qui régnait même au sein d'une jet set réputée libérale pouvait être abandonnée à l'entrée des discothèques, même aux yeux du public.

Pour Truman Capote, il s'agissait d'une sorte de démocratie : « Des garçons avec des garçons, des filles avec des filles, des Noirs et des Blancs, des capitalistes et des marxistes, des Chinois et tout ce qu'on peut imaginer, tout cela réunit et se mélangeant. [93] »

Toutefois, ce mélange des gens était programmé et cette supposée démocratie n'était que le produit d'un très strict processus de sélection. « Peindre le tableau [94] », ainsi définissait-on le travail de physionomiste du portier, et l'image qui en sortait devait être d'un soir à l'autre aussi constante que possible. Dans le cas du Studio 54, cela signifiait que seul un petit nombre d'homosexuels et de Noirs pouvait être admis à l'entrée, pour des raisons de proportion et de décoration. Dans *Disco Fever*, un livre enthousiaste, Kitty Hanson considère qu'il s'agit là d'une performance créatrice magistrale : « Les portiers sont comme des chefs préparant un plat exotique, comme des chimistes choisissant des réactifs, comme des peintres mélangeant précautionneusement les couleurs – chacun d'eux travaillant à la production d'une combinaison miraculeuse qui permette d'obtenir une piste "hot" et une ambiance "cool", qui rende le cadre excitant et en perpétue la magie. [95] » La discothèque était devenue grand public, et ce qui était magique, c'était d'y être soi-même admis[96]. August Darnell, le cerveau musical de Kid Creole & the Coconuts, se rendit au Studio 54 parce qu'à cette époque, faire partie d'un mouvement mondial, c'était décadent et excitant. Pour la première fois, les dancefloors décidaient qui était en haut et qui était en bas. Le disco exerçait sa domination sur le monde entier, et quiconque se rattachait au mouvement disco pouvait se considérer comme étant un élément de cette suprématie mondiale. En particulier, naturellement, dans des clubs comme le Studio 54, où Trudeau, le premier ministre canadien, venait danser de temps à autres avec sa femme, et où parfois l'on rencontrait même un ancien ministre américain des Affaires étrangères.

Le disco était tout à coup devenu grand public et conquérant, sans pour autant renier ses origines homosexuelles. Des groupes comme Village People, dont les costumes caricaturaient des homos vêtus de cuir, arborant une fine moustache et un corps bodybuildé, caracolaient en tête des charts dans le monde entier et proclamaient ouvertement leurs orientations sexuelles. Leur premier tube s'intitulait « San Francisco », le second « Macho Man », le troisième « Y.M.C.A. ». Toutes ces chansons étaient « des vannes que les homosexuels adressaient à ceux qui pouvaient comprendre la plaisanterie, et, pour les autres, des nouveautés disco [97] ». Dans l'ivresse du disco, la masse du public savoura



Village People

comme allant de soi une imagerie homosexuelle affublée de l'appellation d'« exotisme de la vie nocturne ». Sylvester se fit, avec son tube « You Make Me Feel (Mighty Real) », une place dans le cœur de chaque Américain. Deux ans avant le disco, cet homme noir aux sourcils épilés, aux lèvres pleines et fardées, aux longues boucles d'oreilles et aux yeux soulignés de kôhl, se serait trouvé en confronté à une impitoyable discrimination, et pourtant, désormais, cet homosexuel noir – considéré comme une diva – était devenu l'une des pop stars préférées du grand public. Le « *Oh ! You make me feel/Mighty real* » que lançait Sylvester revenait à l'affirmation de son homosexualité. L'homosexuel noir ne se sentait « pleinement réel » que lorsqu'on le touchait, qu'on l'étreignait, qu'on l'embrassait – c'est-à-dire quand il avait des contacts homosexuels.

La majorité homosexuelle ignorait tout simplement cette fougue et cette gravité qui se trouvaient au cœur du disco. Seuls ceux qui connaissaient les origines du disco pouvaient le comprendre ; pour la masse des consommateurs, il ne s'agissait que d'un divertissement. Cela ne voulait pas dire, naturellement, que seuls les homosexuels étaient en mesure de l'estimer à sa juste valeur, mais plutôt que la décontextualisation d'une musique entraînait un changement de signification et de perception comparable à ceux qui s'étaient produits de manière récurrente dans l'histoire de la pop. Le rock'n roll résultait de la décontextualisation du r&b, la soul blanche de la décontextualisation de la soul noire, Kraftwerk de la décontextualisation de Malevitch et de James Brown. La seule différence, c'est que dans le disco la décontex-

tualisation n'intervenait que dans le mode de perception des consommateurs et n'était pas intégrée par leurs auteurs à la composition des chansons elles-mêmes. Les grands tubes du disco provenaient bien souvent de la culture de l'« homo disco » et ne faisaient pas mystère de leur origine. Ils n'essayaient même pas de feindre la normalité et l'hétérosexualité, mais se fiaient au fait que les membres « normaux » du public étaient capables de s'approprier le désir et la passion d'un Noir androgyne et de s'y reconnaître. Ce transfert a justement eu lieu dans le contexte de la fièvre du disco : même la petite employée de centre commercial minée par un chagrin d'amour se sentait « pleinement réelle » dès lors qu'on la touchait et qu'on l'embrassait, tout comme Liza Minnelli ou l'adolescent timide qui entendait le tube de Sylvester à la radio. Le passage dans le courant dominant n'a pas nécessité de grands efforts d'adaptation. Le style vestimentaire inhérent à l'identité gay a lui aussi fini, grâce à la hype de la pop, par investir la garde-robe du grand public. « Le sens des subcultures », écrit Dick Hebdige, « émerge toujours du débat, et le style est le domaine dans lequel l'opposition des définitions résonne avec la plus grande force dramatique. [98] » La mode constitue, depuis le XIXᵉ siècle au moins, un des signes de reconnaissance des homosexuels. Une conception presque fétichiste du vêtement a toujours constitué, pour les membres des subcultures, un signe éloquent trahissant leur orientation sexuelle. La prééminence de la subculture homosexuelle dans tout ce qui concerne le style et la mode remonte aux Romantiques, aux Décadents, aux Dandys, aux Camps et se retrouve chez les premiers danseurs du disco. Ce n'est pas par hasard qu'Hebdige fait figurer au début de son livre une citation de Jean Genêt et un tube de vaseline, désignant crûment le « style » comme le symbole absolu de l'homosexualité. Seul un tube de vaseline pouvait se révéler encore plus explicite que l'apparence vestimentaire des Village People ou de Sylvester. Et pourtant, un grand nombre d'accessoires explicites ont réussi sans problème à passer dans le courant dominant. La plupart des livres dédiés aux pas de danse du disco consacrent au minimum un chapitre au problème de la tenue et incitent les clubbers éventuels (encore en plein apprentissage) à faire preuve de courage et d'engagement dans le choix de leurs vêtements. Dans une section intitulée « Si mes amis pouvaient me voir », Kitty Hanson se réjouit de ce qu'un nombre croissant d'amateurs de disco, pour passer une soirée en boîte, prenne le risque de changer non seulement de tenue, mais aussi de personnalité : « Les discothèques sont des avions pour l'imaginaire, et la mode disco en est

le billet d'embarquement.[99] » Pour de nombreux « homosexuels de nuit », forcés dans la journée d'évoluer en costume ou en bleu de travail, revêtir un pantalon de cuir et un t-shirt moulant revenait, chaque jour ou chaque week-end, à affermir son identité homosexuelle. La transformation de la personnalité constituait une réaction aux discriminations subies dans la vie quotidienne et servait à s'en protéger. C'est précisément dans cette fantaisie et cet usage libérateur du style et de la mode que certains clients des clubs ont découvert une source de plaisirs n'appartenant en propre à aucune minorité. Tandis que le travestissement représentait, pour les homosexuels vivant dans une société répressive, une nécessité existentielle, c'était devenu pour la masse du public WASP un jeu raffiné du théâtre du samedi soir.

Il devint ainsi plus facile pour de nombreux homosexuels de porter leurs « fringues » même en dehors de leurs bars ou de leurs clubs attitrés. Entre 1976 et 1979, dans les fêtes, les bals, ou même dans la rue, les extravagances vestimentaires ne frappaient plus autant les esprits que deux ans seulement auparavant. L'Américain Tom Smucker, écrivain de la pop, va même jusqu'à affirmer que les clichés traditionnels de l'Amérique étaient rongés de l'intérieur : « C'est comme si un voyage au cœur de l'Amérique devait maintenant commencer par Christopher Street dans Greewhich Village.[100] » Bien que Christopher Street soit resté un ghetto gay de New York, de larges pans de la subculture homosexuelle ont influencé la culture pop, favorisant ainsi l'apparition d'une tolérance plus profonde, quoique dans des proportions plus modestes que ce que l'ampleur du succès du disco avait permis d'espérer.

L'harmonie des débuts, où se mélangeaient homos et hétérosexuels, Blancs et de gens de couleur – telle que l'exalte rétrospectivement Filipe Rose des Village People[101] – ne se retrouvait que dans quelques endroits à New York. Les clubs s'accrochant à leur clientèle habituelle, les minorités furent intégrées selon un calcul proportionnel à l'image qu'ils entendaient créer. Le seul avantage qu'en retiraient les minorités se limitait au fait qu'ils n'avaient plus comme auparavant la certitude de se faire refouler par le portier : il existait au moins une chance théorique d'être admis dans un club. Les médias ne furent le cadre d'aucun débat conscient sur le rôle joué par les homosexuels dans la naissance du disco. Quelques magazines sur les DJ, apparus plus récemment à l'occasion du revival disco des années 90, ont tenté d'y remédier et ont interviewé d'anciens DJ. À cette époque, cependant, la préhistoire du disco était complètement méconnue. Pour la plupart des gens, le disco commençait avec les Bee Gees et John Travolta.

La Fièvre du samedi soir : le film

Tout le monde était une star. John Travolta jouait le rôle de Vincent, le jeune chef des Faces, dans le film disco *La Fièvre du samedi soir*, et en faisait la forme ultime de démocratisation du narcissisme. Le réalisateur, John Badham réussit, dans une mise en scène jouant délibérément par endroits avec les clichés et une certaine superficialité, à conserver une part étonnamment importante des subtiles observations sociologiques dont Nik Cohn avait émaillé son texte original. Le concept directeur de Badham consistait en l'association de détails réalistes et de morceaux de bravoure d'une perfection raffinée, mêlant la pop et le glamour. Cette combinaison entendait reproduire avec la plus grande précision les conditions de vie du personnage principal, Tony Manero. Le scénariste Norman Wexler, décrivant un héros de la nuit et des discothèques, fit du récit de Cohn une histoire à base de pauvreté, d'amour, d'efforts acharnés et de succès. Vincent se transforma en Tony Manero, et Tony Manero prit l'apparence de John Travolta. Pour ce dernier, Tony Manero représentait le premier rôle important de sa carrière, et c'est pourquoi il le travailla comme un possédé. Il fréquenta les endroits qui avaient inspiré Nik Cohn et entreprit d'étudier aussi minutieusement que possible les gestes et les attitudes de ses modèles. L'aura qui avait transfiguré Vincent et ses Faces devait maintenant ensorceler les caméras.

Ce travail de transposition s'est révélé payant. Travolta, depuis ses intermèdes dansés et son langage corporel jusqu'à ses gestes les plus insignifiants, avait beaucoup appris à l'Odyssey de Brooklyn. Son jeu se révélait particulièrement convainquant quand il versait dans le cabotinage pur et simple. Les intermèdes dansés, à la mise en scène théâtralisée, fusionnaient le narcissisme et l'exhibitionnisme de l'acteur Travolta avec le personnage de Tony. Comme si la musique lui donnait des ailes, le corps longiligne de Travolta vole sur la piste de danse, faisant réaliser aux spectateurs qui se trouvent dans le club – représentant ceux assis de l'autre côté de l'écran – qu'il n'était ici pas seulement question de danse, mais également de tout le reste – que le moi, au son de la musique des Bee Gees, devient avec chaque geste plus conscient de lui-même et plus assuré. L'orgueil et la dignité dont font preuve Tony Manero et John Travolta se nourrissent avant-tout de la domination souveraine qu'ils exercent sur la piste. C'est de là que Tony puise sa force, qui lui attire la convoitise des femmes et l'admiration des hommes.

Malgré (ou peut-être grâce à) la mise en scène à gros traits de Badham, le club, centre de vie et de sensualité, rayonne jusque dans

les recoins les plus sinistres de la vie des travailleurs de Brooklyn. La dignité que Travolta, incarnant Manero, à conquise à l'Odyssey, ne se prolonge qu'imparfaitement dans la vie ordinaire. Le pouvoir rituel que déploie Manero pour diriger, comme si de rien n'était, des douzaines de danseurs par les mouvements ronds et fluides de son corps, semble s'évaporer dès lors qu'il ne n'aperçoit plus l'éclat des lumières et qu'il n'entend plus les vrombissements de la musique.



John Travolta dans *Saturday Night Fever*

Balançant entre le désir de fuir le quotidien et celui de le réformer, le personnage de Tony Manero se prête à l'identification. L'aspect contradictoire de Tony Manero/John Travolta, souverain rayonnant de la vie nocturne d'un côté, et jeune homme humilié à la table familiale de l'autre, résonne suggestivement en écho à la hype qui s'est développée à Hollywood à propos de Travolta. Le mythe de la star ne signifie plus rien dès lors que s'effondre l'environnement qui a permis à l'aura de resplendir.

Le film fut l'une des sensations de l'année 1978 et la bande originale dominée par les Bee Gees devint l'un des disques qui connut le plus grand succès dans l'histoire de la pop.

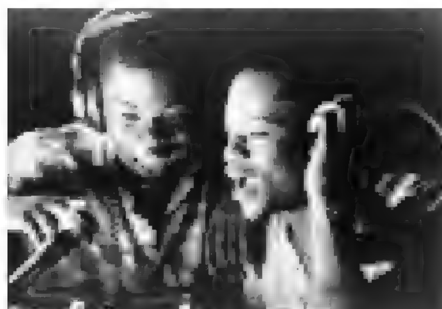
Youg Soul Rebels : une autre fièvre du samedi soir

En 1990, Isaac Julien, un jeune réalisateur britannique, tourna un film consacré au disco et au punk de l'année 1977. *Young Soul Rebels* réunissait les deux plus importants mouvements culturels juvéniles des années 70. Le punk et le disco constituaient les deux faces opposées de la culture de la jeunesse : anarchie et hédonisme, rébellion et esprit festif. « Le véritable point de départ de *Young Soul Rebels*, explique Isaac Julien, c'est le désir de faire un film sur l'année 1977. [102] » Il s'agissait également, pour ce jeune réalisateur qui se revendique comme un Noir homosexuel et affirme ses convictions de gauche, de torpiller la conception que la gauche se fait couramment de cette année 1977. À ses yeux, le disco révèle un caractère d'opposition aussi fort que le punk. « Il y avait cette narrativité alternative, bien souvent méprisée par la gauche, qui décrivait l'expansion de la culture populaire noire en termes de musique disco. Tout ce que la gauche avait à en dire, c'était que le disco était une émanation de l'industrie musicale capitaliste et qu'il fallait adopter l'attitude punk visant à son démantèlement. Toutefois, ce que la gauche ne parvenait pas à réaliser, c'était que leur slogan, "*Black and*

white unite and fight", trouvait dans une certaine mesure son application dans cette culture populaire noire. [103] »

Julien, qui à cette époque prenait autant de plaisir dans le disco que dans l'agitation gauchiste, voit dans les « *soul boys* » et les « *soul girls* » noirs la contrepartie des punks blancs. Sans évoquer explicitement l'arrière-plan culturel du disco, issu de l'underground des homosexuels noirs, Julien le recontextualise comme la musique d'une minorité.

Les héros de son film sont Chris et Caz, deux DJ de couleur qui, sous le nom de « Soul Patrol », exploitent une radio pirate et pratiquent leur art dans les clubs. Pour Julien, les soul boys comme les punks



blancs incarnent l'élite de la créativité et de la rébellion. Ce qui l'intéresse, c'est « cette façon qu'a la culture noire de se recréer quel que soit le lieu où elle ait pu être implantée [104] ». Julien considère cette constante réinvention comme la condition de la survie de cette culture. Dans le cas de *Young Soul Rebels*, cela signifiait trouver sa propre voie au sein d'une culture juvénile dominante à prédominance blanche marquée par une attitude de rébellion, et, dans son activité de DJ, jouer de la soul, du disco ou le P-Funk de George Clinton et de Parliament plutôt que les Sex Pistols.

« 1977 fut une période de réinvention très importante. Comme les médias dominants ne proposaient pas véritablement d'exemples des pratiques représentatives de la culture des Noirs britanniques, la jeunesse a dû se débrouiller avec la musique soul américaine qu'elle recevait souvent par l'intermédiaire des radios pirates. [105] » Les stations de radio et les clubs dans lesquels officie la Soul Patrol sont des endroits où les barrières sociales ne font plus obstacle. Les distinctions entre les jeunes, blancs et noirs, homos ou hétérosexuels, deviennent perméables. C'est précisément l'enthousiasme et l'exaltation de cet instant que Julien a voulu rendre sensibles dans son film, alors que l'histoire des médias de masse les avait jusqu'alors complètement ignorés.

Les membres de la Soul Patrol sont les premiers DJ à apparaître dans un film comme personnages principaux. Ils font partie d'une « résistance culturelle » (Julien) et se battent pour leur musique, leur mode de vie, leur bonheur. Chris et Caz fraternisent avec les punks et nouent ensembles les différents fils de la résistance. Les premiers plans du film représentent Londres se découpant en ombres chinoises sur le soleil couchant avec « P-Funk Wants to Get Funked Up » de

Parliament comme musique de fond. On entend un DJ saluer ses auditeurs avant de lancer un nouveau disque. Dans la deuxième scène du film, l'émission de radio de la Soul Patrol tourne toujours en fond sonore, et dans la troisième on peut voir Chris et Caz dans un garage manœuvrer leurs platines. Leurs T-shirts et leurs cheveux taillés très court permettent de reconnaître des « soul boys » dans ces deux DJ. Quand le film se termine, tous les éléments de la vie d'un DJ sont apparus à l'écran, depuis l'achat des disques et les prestations dans les clubs jusqu'aux aventures amoureuses qu'offre la vie nocturne. Chris et Caz ne sont pas seulement des fanatiques de la soul et du funk, ce sont également des « *fashion victims* » qui dépensent leur argent aussi bien en fringues qu'en disques. Nos deux hipsters officient dans la crypte d'une vieille église. Une des plus belles scènes du film nous montre des punks blancs et des soul boys noirs dansant parmi les piliers du sombre édifice au son de « Oh Bondage Up Yours » de X-Ray Spex, un morceau punk brutal : on peut directement ressentir l'euphorie qui se dégage de la musique tonitruante et de la foule des hipsters. Chris et Caz escaladent l'estrade réservée au DJ et entreprennent de pousser sur la touche la musique des deux filles qui composent ce groupe punk. Chris fouille dans sa caisse de disques et en sort « I Like It » de Players Association. Il met un terme au morceau de X-Ray Spex en baissant doucement le volume et entame le programme de la Soul Patrol. Aux premiers sons de la musique noire, les soul boys et soul girls prennent possession de la piste de danse, quelques punks se traînent jusqu'au bar en baissant la tête, cependant que la plupart d'entre eux passent du pogo au groove de la musique soul. Les danseurs se mélangent, les préjugés sont envolés. La caméra filme longuement les danseurs. Chris et Caz sont heureux, la piste de danse vibre, et les danseurs sifflent et crient. Le script décrit cette scène laconiquement : « Ils s'entendent au mieux à créer l'atmosphère du club. [106] » Les deux DJ de la Soul Patrol ne sont pas les seuls à s'approcher du summum de l'ambiance – le film de Julien y parvient également. Comme le réalisateur l'a déclaré dans une interview, il s'agit d'une œuvre autobiographique. La précision des souvenirs qu'il a conservés de cette époque et la passion inconditionnelle qu'il voue à la musique, à la mode et à l'existence des personnages qu'il dépeint ont fait de *Young Soul Rebels* un chef-d'œuvre cinématographique de



Young Soul Rebels : Chris et Caz en DJ de radio pirate (g.) et en discothèque.

la culture juvénile. Avec *Wild Style*, le film quasi documentaire que Charlie Ahearns a consacré au hip-hop, l'œuvre de Julien constitue le seul bon film, valant par sa beauté et son authenticité, dédié à une subculture issue des pistes de danse, et en particulier à la culture DJ. Du fait qu'Ahearn se concentre principalement sur le milieu du graffiti, on peut qualifier *Young Soul Rebels* de seul film[107] jusqu'à présent véritablement consacré au DJ. Il se termine comme il a commencé : avec la musique de la Soul Patrol. Et avec Chris et Caz, qui dansent à côté de leurs platines.

Don't believe the hype : les DJ, les clubs et l'industrie du disque

À partir de 1975, les ventes du disco connurent une croissance extraordinaire, et bien vite l'industrie discographique comprit que les discothèques étaient pleines de clients potentiels et que les gens qui dansaient au son du disco étaient susceptibles d'acheter les disques pour les écouter à domicile. Le DJ ne se contentait pas de jouer pour sa clientèle, mais il influençait également ses goûts. Quand la hype autour du disco s'emballa, l'industrie discographique se mit à abreuver les DJ de produits qui semblaient adaptés aux clubs, et dans les cas douteux elle eut recours aux pots-de-vin du payola. Pour le britannique Simon Frith, un sociologue s'intéressant à la pop, les rapports entre la musique disco et le marché du disco constituent un exemple frappant du principe dialectique préconisant de « donner aux gens ce qu'ils veulent ». Le DJ jouait le rôle primordial du passeur, de l'intermédiaire chargé de faire remonter les goûts des clients jusqu'à l'industrie discographique, de sélectionner les disques produits en fonction de ce retour d'information, et de les « vendre » au public[108]. C'est le DJ qui contrôlait la communication entre l'industrie et le public. Frith estime que dans ce processus dialectique, les consommateurs occupent une position aussi forte que l'industrie. L'argument qui fonde cette thèse, c'est sans aucun doute le fait que le disco s'empare de la totalité de l'individu en train de danser. On peut formuler ainsi cette problématique : dans quelle mesure cette profonde volonté de se fondre dans la musique est-elle manipulable ? La hype autour de la disco et son développement laissent supposer que cette passion de la danse peut elle aussi être déclenchée artificiellement.

Dans l'underground, il n'existe pas de processus dialectique dérivant des inégalités de pouvoir. Producteurs et consommateurs s'y conçoivent toujours comme une unité. Ce qui, dans l'underground, intéresse avant-tout le producteur, qu'il soit DJ ou musicien, c'est de

se réaliser dans la musique en subissant le moins possible d'aliénation – et non, comme dans la pop grand public, de se vendre aussi bien que possible quelles que soient les circonstances. C'est de cela que le consommateur et le producteur tirent leur assurance. Leurs intérêts communs contribuent à la cohésion de l'underground.

De retour dans l'underground

Pour clore le chapitre du disco de la meilleure manière qui soit, retournons là où il a commencé : dans l'underground. Si, au cœur de la hype, le Studio 54 était la discothèque la plus célèbre, le club qui eut la plus grande influence et l'impact le plus profond de la période disco fut cependant le Paradise Garage. Il survécut sans encombre à l'époque de la fièvre disco. Le « Garage », comme on l'appelait, ne succomba jamais à la tentation de devenir un club grand public ou de viser la clientèle des dix mille personnes appartenant aux classes supérieures ; il ne perdit jamais le contact avec les racines de la musique et de l'esprit disco : le disco était underground, et rien au Paradise Garage ne rappelait qu'il avait un jour pu en être autrement. Le Garage était un club homosexuel, fréquenté principalement par des Noirs le vendredi, et accueillant aussi de nombreuses femmes et beaucoup de Blancs le samedi. Il s'approchait ainsi de très près de ce qu'Isaac Julien voulait présenter dans son film comme la discothèque idéale.

Dans cet espace immense, sombre comme une caverne, on pouvait à chaque instant ressentir physiquement la musique. Les basses y étaient plus dures que dans aucun autre club : « Tu peux entendre la musique à travers tes pieds, à travers tes mains », proclame un guide des discothèques, « ici, tu peux renifler la musique, elle est irrésistible [109] ». C'est Larry Levan qui officiait aux platines ; avant de décéder en 1992, il était devenu l'un des DJ disco les plus marquants de tous les temps. Son style se détournait de ce qu'on trouvait dans la plupart des discothèques. Il marquait des pauses entre les morceaux pour laisser aux gens le temps d'entrer dans la musique ; il passait des morceaux lents quand le public lui semblait grave ; il présentait des vidéos quand il ne souhaitait plus que le public danse. Levan avait débuté comme danseur et travailla ensuite comme éclairagiste dans un club appelé Continental Baths. Un jour où le DJ du club manquait à l'appel, le directeur du club lui demanda de le remplacer au pied levé. Levan emprunta des disques à un copain et se fit DJ. Au Garage, pour améliorer le son et pour mixer plus efficacement, il travaillait avec trois platines. En outre, il utilisait plusieurs têtes de lecture différentes : il débutait la soirée avec

du matériel courant et bon marché et faisait progressivement monter le son, jusqu'à utiliser les systèmes les plus coûteux et les plus perfectionnés au moment où la fête atteignait son point culminant. Considérant l'acoustique comme un critère décisif pour juger de la qualité d'un club, il tentait des expériences avec différentes enceintes et divers amplificateurs [110]. Grâce aux appareils de climatisation, il réglait la température de l'air en fonction de la musique et sur certains morceaux, il diffusait à travers le Garage des parfums assortis. « C'était l'hypnose totale [111] », se souvient Africa Islam, un DJ et producteur de hip-hop.

Le Paradise Garage ne disposait pas seulement du meilleur de la meilleure sono de l'époque et d'un équipement de climatisation perfectionné, mais également d'une salle de relaxation, où l'on présentait des films, et d'un buffet offrant des fruits frais, des crèmes glacées, des noix et du chocolat. On n'y vendait pas d'alcool, et même la consommation de drogue ne présentait pas un caractère aussi dramatique que dans les autres clubs underground. La drogue des gens qui fréquentaient le Garage, c'était la musique. Torse nu, baignés de sueur, un mouchoir autour du cou ou dans la poche, ils se livraient corps et âme au son et dansaient jusqu'à l'épuisement complet : la discothèque parfaite, qui influença la naissance de la house et garda en vie jusqu'en 1987 le vieil esprit du disco en tant que musique de club.

Disco : la fin n'est pas la fin

En 1979, alors que la hype disco s'estompait doucement, des clubs comme le Paradise et une myriade de groupes pops ont pris à leur compte l'héritage du disco, en préservèrent les acquis et les vertus pour les lancer vers l'avenir. Le disco ne ressemblait plus aux Village People et ne sonnait plus comme un maxi de Cerrone, mais presque toute la musique de dancefloor, du hip-hop à la techno, intégrait dans ses propres créations les morceaux de disco qui lui tenaient à cœur. Le disco survécut, et de nombreux disques des Pet Shop Boys, de New Order, de Deee-Lite ou de Madonna peuvent en être considérés comme le prolongement direct. Toute la house peut s'écouter comme une forme technologiquement évoluée du disco. La garage house constitue un développement et un durcissement du son en vigueur au Paradise Garage. Au début des années 90, dans le contexte de la house, le disco connut un revival et nombre de ses traits caractéristiques, principalement ses lignes de basse funky, furent posés sur les beats entraînant de la house.

L'histoire du disco ne se termine donc sûrement pas en 1979. Il va apparaître de nouveau dans les pages de ce livre, aussi bien dans le chapitre consacré au hip-hop qu'à celui dédié à la house et à la scène dancefloor actuelle. Disco : « Born to be Alive ».

1. Goldman (Albert), *Disco*, p. 42.
2. Cf. *Ibid.,* p. 43.
3. Dans ce club, ouvert en 1964, dès 1965 des jeunes filles dansaient à moitié nues dans des cages pour inciter les clients à la danse et pour charger l'ambiance d'érotisme. Une tradition que les clubs ont respectée jusqu'à nos jours (cf. *Ibid*).
4. Cf. Shannon (Doug), *Off the Record*, p. 8 sqq.
5. Cf. *Ibid* p. 11.
6. Gillett (Charlie), *op. cit.*, p. 209.
7. Cf Shaw (Arnold), *Dictionnary…*, *loc. cit.*, p. 394 sq.
8. Le dictionnaire d'Arnold Shaw présente la hype comme l'abréviation de « *hypodermic* » : « Cela fait référence à la surexcitation et à l'enthousiasme d'une campagne de promotion massive visant à vendre un disque, une chanson ou un artiste. En même temps nom et verbe, "hype" sous-entend généralement que l'enthousiasme est calculé, voire fabriqué. Mais des campagnes de hype fonctionnent parfois, ce qui signifie alors que les produits qu'elles promeuvent possèdent suffisamment d'attraits et de qualités pour justifier le temps, la peine et l'argent dépensés. » (Shaw [Arnold], *Dictionnary…*, *loc. cit.*, p. 180 sq.) On peut noter avec intérêt que Cohn voit dans hype l'abréviation de « hyperbole », exagération. Pour lui, hype signifie « faire monter la sauce et promouvoir à tout prix – par des manœuvres frauduleuses, des pressions en tous genres ou même, si c'est absolument nécessaire, des pratiques honnêtes – l'idée étant de ne rien laisser au hasard. Bref, on fait tout ce qu'on peut en utilisant tous les moyens dont on dispose. La hype est devenue un élément à ce point inhérent à la pop que c'est tout juste si on la remarque encore. » (Cohn [Nik], *Awopbopaloobop Alopbamboom*, p. 62 sq.) Le dictionnaire bilingue Larousse anglais-français/français-anglais (édition de 1995) traduit « hype » par « battage publicitaire » [*N.d.T.*].
9. Cohn (Nik), *Awopbopaloobop Alopbamboom*, p. 100 sq.
10. *Ibid.,* p. 103.
11. Il y eut le fish, le drug, le dip, le jerk, le stomp, le Boston monkey, le hully gully et le mashed potato (cf. Joe [Radcliffe A.], *This Business of Disco*, p. 16).
12. Cf. Cohn (Nik), *Rock Dreams*, sans pagination.
13. Toop (David), « Lost in Music : Zwanzig Jahre Disco-Productionen », in Frederking (Klaus) (Editeur), *Rock Sessions 8 – Sound und Vision*, p. 149.
14. *Ibid.*
15. *Ibid.,* p. 150.
16. McCorack (Ed), « No Sober Person Dances », in Peck (Abe), éd., *Dancing Madness*, p. 11.
17. Cf. Goldman (Albert), *Disco*, p. 114.
18. Harvey (Steven) et Bates (Patricia), « Behind Groove », in *DJ*, 3/1993, p. 4.
19. Parmi les inventeurs du disco, David Toop, dans l'article qu'il a consacré au disco dans le magazine *The Face*, attribue à Francis Grosso le titre de « *the original DJ* » (Toop [David], « Disco », in *The Face*, sept. 1992, p. 54).
20. Cité d'après Zeller (Hans Rudolf), « Medienkomposition nach Cage », in Block (Ursula) et Glassmeier (Michael), éd., *Broken Music*, p. 71.
21. Cf. Smucker (Tom), « Disco », in Miller (Jim), éd., *The Rolling Stone Illustrated History of Rock'n'Roll*, p. 426.
22. Cf. Sharp (Elsa), « Disco Dave », in *DJ*, mars 1993, p. 12.
23. Cf. Goldman (Albert), *Disco*, p. 117.
24. *Ibid.*
25. *Ibid.,* p. 118.
26. Cf. *Ibid.,* p. 119.
27. Cf. Harvey (Steven) et Bates (Patricia), *op. cit.*, p. 7 sq.
28. « C'est un truc de Noir que tu ne pourrais pas comprendre » est un slogan auquel a volontiers recours le « nationalisme culturel » noir qui s'est récemment éveillé aux États-Unis (cf. Diederichsen [Diedrich], *Freiheit macht arm*, p. 224).

29. Curtis (Jim), *Rock Eras*, p. 300.
30. *Ibid.*
31. Lyotard (Jean-François) « Expédient dans la décadence » in *Rudiments païens : Genre dissertatif*, p. 146.
32. *Ibid.*, p. 117.
33. Dyer (Richard), « In Defense of Disco », in Frith (Simon) et Goodwin (Andrew), *On Records*, p. 413.
34. Sontag (Susan), « Le Style Camp », in *L'œuvre parle*, p. 325.
35. Hughes (Walter), « Feeling Mighty Real », in *Rock'n'Roll Quarterly*, été 1993, p. 10.
36. *Ibid.*
37. « C'est dans le déroulement d'un processus politique – je ne sais pas s'il est révolutionnaire – qu'est apparu, avec de plus en plus d'insistance, le problème du corps. On peut dire que ce qui s'est passé depuis 1968 – et vraisemblablement ce qui l'a préparé – était profondément anti-marxiste (…) Dans cette remise en question de l'identité marxisme = processus révolutionnaire, l'identité qui constituait une espèce de dogme, l'importance du corps est l'une des pièces importantes, sinon essentielles. » (Foucault [Michel], « Pouvoir du corps », p. 756.)
38. *Ibid.*, p. 754.
39. *Ibid.*, p. 755.
40. *Ibid.*
41. On pourrait dresser un inventaire succinct des exemples d'éléments textuels du disco cités par Hughes : « "*Got to keep on dancing, got to keep on kaming me high*" ; "*My body, your body, everybody work your body*" ; "*Come on come on get busy do it I want to see you party*". Souvent, ces textes se réduisent à un décompte, sans but ni téléologie : "*5, 4, 3, 2, 1, let's go*" ou "*1, 2, 3, shake your body down.*" » (Hughes [Walter], *op. cit.*, p. 10)
42. Hughes (Walter), *op. cit.*, p. 10.
43. *Ibid.*
44. *Ibid.*
45.Voici le passage du morceau de Grace Jones correspondant à ces lignes : « *Never stop the action/Keep it up, keep it up/Breathe to the rhythm/Dance to the rhythm/Work to the rhythm/Live to the rhythm/Love to the rhythm/You slave to the rhythm !* » (Cité dans Hughes [Walter], *op. cit.*, p. 11.)
46. Toop (David), *Disco*, p. 56.
47. Toop (David), « Lost in Music », in Frederking (Klaus), éd., *op. cit.*, p. 145.
48. Brown (James), *op. cit.*, p. 242 sq.
49. Miller (Jim), « The Sound of Philadelphia », *op. cit.*, p. 371.
50. Cohn (Nik), « Another Saturday Night », in *Ball the Wall*, p. 330.
51. Hanson (Kitty), *Disco Fever*, p. 97.
52. *Ibid.*, p. 446.
53. Uslan (Michael) et Solomon (Bruce), *op. cit.*, p. 446.
54. Cf. Shaw (Arnold), *Black Popular Music in America*, p. 249.
55. Cf. Hanson (Kitty), *op. cit.*, p. 107.
56. Sharp (Elisa), *op. cit.*, p. 12.
57. Cité d'après Toop (David), « Lost in Music », in Frederking (Klaus), éd., *op. cit.*, p. 157.
58. Halbscheffel (Bernwardt) et Kneif (Tibor), éd., *op. cit.*, p. 315.
59. Cf. Toop (David), « Lost in Music », in Frederking (Klaus), éd., *op. cit.*, p. 157.
60. *Ibid.*
61. Karnik signale que l'inventeur du maxi 45-tours fut Mel Cheren, qui travaillait pour le label new-yorkais Specter Records, où il fit presser les premiers maxis (cf. Karnik [Olaf], « Zwischen Underground und Pop-Charts », in Hündgen [Gerald], éd., *op. cit.*, p. 169). Radcliffe A. Joe, journaliste à *Billboard*, attribue à Moulton l'invention du maxi pour avoir, par ses remixes, suggéré la nécessité de singles d'une durée supérieure, puis pour en avoir introduit l'usage (Joe [Radcliffe A.], *op. cit.*, p. 63). Les solutions apportées par Cheren et Moulton ont dû apparaître dans un très court intervalle de temps.
62. Karnik (Olaf), « Zwischen Underground und Pop-Charts », in Hündgen (Gerald), éd., *op. cit.*, p. 173. Cette chanson,

ainsi que bien d'autres productions du légendaire label Salsoul, bénéficie d'une prédilection marquée de la part des remixeurs. En 1992, Salsoul publia donc sur un double-maxi une compilation baptisée *Synergy*, sous-titrée « The New Generation », sur laquelle les stars DJ du début des années 90 réinterprètent les classiques des années 70. Figurent à l'affiche Steve « Silk » Hurley, Junior Vasquez, Tommy Musto, Little « Louie » Vega, Kenny « Dope » Gonzales, Todd Terry et Tony Humphries. Une liste qui fait figure de *Who's Who* des meilleurs DJ et remixeurs de cette période.

63. Harvey (Steven) et Bates (Patricia), *op. cit.*, p. 5.
64. Toop (David), « Lost in Music », in Frederking (Klaus), éd., *op. cit.*, p. 160.
65. Brown (James), *op. cit.*, p. 243.
66. George (Nelson), *The Death...*, p. 154.
67. *Ibid.,* p. 195.
68. Brown (James), *op. cit.*, p. 253.
69. Wolfe (Tom), « Midi sous terre », p. 163.
70. *Id.*
71. *Ibid.,* p. 166.
72. *Ibid.,* p. 171.
73. Cohn (Nik), « Another Saturday Night », in *Ball the Wall*, p. 321.
74. *Ibid*
75. *Ibid.,* p. 322.
76. *Ibid.,* p. 323.
77. *Ibid.,* p. 325.
78. *Ibid.,* p. 326.
79. Cf. Hebdige (Dick), *Subculture*, p. 48.
80. Carr (Roy) *et alii*, *The Hip*, p. 11.
81. Mailer (Norman), « Le Nègre blanc », p. 86.
82. *Ibid.,* p. 89.
83. *Ibid.,* p. 108.
84. Cohn (Nik), « Another Saturday Night », *op. cit.*, p. 326.
85. Wolfe (Tom), « Introduction », in *The Pump House Gang*, p. 13.
86. Cohn (Nik), *Ball the Wall*, p. 327.
87. *Ibid.*
88. *Ibid.*
89. Cf. Poschardt (Ulf), « Die beste aller Welten », in *Spiegel* spécial *« Pop und Politik »*, p. 117-120.
90. Cf. Shaw (Arnold), *Dictionnary...*, *op. cit.*, p. 107.
91. Vilari (Jack et Kathleen Sims), *Disco Dance Steps*, p.V.
92. Hanson (Kitty), *op. cit.*, p. 16.
93. *Ibid.,* p. 18.
94. Goldman (Albert), « Studio 54, Driver », in *Sound Bites*, p. 278.
95. Hanson (Kitty), *op. cit.*, p. 11.
96. Cf. Aletti (Vince), « Lost In Music », in *Rock'n'roll Quarterly*, été 1993, p. 17.
97. Smucker (Tom), « Disco », in Miller (Jim), éd., *op. cit.*, p. 428.
98. Hebdige (Dick), *op. cit.*, p. 3.
99. Hanson (Kitty), *op. cit.*, p. 35.
100. Smucker (Tom), « Disco », in Miller (Jim), éd., *op. cit.*, p. 429.
101. Cf. Aletti (Vince), « Lost In Music », in *Rock'n'roll Quarterly*, *op. cit.*, p. 15.
102. Julien (Isaac), « Introduction », in Julien (Isaac) et MacCabe (Colin), *Diary of a Young Soul Rebel*, p. 1.
103. *Ibid.*
104. *Ibid.,* p. 2.
105. *Ibid.*
106. Allam (Paul), « Film Script », in Julien (Isaac) et MacCabe (Colin), *op. cit.*, p. 161.
107. On pourrait éventuellement mentionner le rôle de DJ débonnaire dans le film américain *Juice,* tourné en 1992 par Ernest Dickerson. Dans ce film sur le comportement autodestructeur des jeunes des ghettos noirs, on peut apercevoir une authentique *DJ battles*, ainsi que l'élaboration d'une mixtape.
108. Cf. Frith (Simon), *Sound Effects*, p. 129.
109. Miezitis (Vita) et Bernstein (Bill), *Night-dancin'*, p. 67.
110. Cf. Harvey (Steven) et Bates (Patricia), *op. cit.*, p. 7.
111. Diederichsen (Diedrich), « Präsident Bush's Most Wanted », in *Freiheit macht arm*, p. 221.

Chapitre II
Le hip-hop

Word up

Comme aucune autre musique de dancefloor, le rap et le hip-hop ont pris en main l'écriture de leur propre histoire. Dans leurs chansons mêmes d'une part, leur réflexivité constituant l'un des traits caractéristiques du hip-hop ; de l'autre, dans une poignée de livres écrits par des adeptes de cette musique, curieux et passionnés. Enfin, quelques magazines ont réussi à s'établir sur le marché pour conjecturer ou diffuser des idéologies dans le contexte de la culture hip-hop, et pour raconter et analyser l'histoire de la culture des jeunes Noirs. En outre, des revues comme *The Source*, *Urb* ou *Rap Sheet* ont joué le rôle de forum pour tous les artistes du rap souhaitant, au cours des interviews, expliciter leur musique ou leur vision du monde. Comparé aux deux autres genres musicaux dominés par le DJ, le disco et la house, le hip-hop fait l'objet d'une foule de publications, même si *Rap Attack*, l'essai de David Toop, constitue jusqu'à présent le seul ouvrage de référence présentant une histoire du hip-hop minutieuse et fouillée. C'est dans les textes des chansons qu'on puise la connaissance la plus intime du rap et du hip-hop ; comme rarement auparavant dans la musique pop, ils se confrontent aux origines, à l'idéologie et aux objectifs de la musique qui les porte. Le hip-hop considère le langage et la musique avec un sérieux égal.

L'histoire de la communauté noire fut transmise la plupart du temps comme une « histoire orale » – « orale » signifiant souvent chantée. Les musiciens de rap se rattachent à cette tradition et se conçoivent – à l'instar des professeurs, des pasteurs et des hommes politiques – comme des pourvoyeurs de sens et de savoir au sein de la communauté noire. Sur cet arrière-plan, les textes des chansons rap prennent une importance capitale. Interrogé sur ce qui faisait selon lui un bon rap, Kid Frost répondit avec assurance : « Les paroles. C'est ce qu'il y a de plus

important. Tu ne peux pas te contenter de parler comme ça, avec désinvolture : "Je suis comme ci, je suis comme ça. Je peux me faire cette fille. Je peux la baiser." Ça doit être assez intellectuel pour inciter quelqu'un à s'asseoir et se dire : "Et ben, ça, ça a du sens." [1] » Dans le hip-hop, cette création de « sens » signifie bien souvent expliquer aux auditeurs comment la musique a été produite, et dans quelles conditions. Celui qui veut écrire sur le hip-hop doit écouter avec attention chacun des disques fondamentaux, de la old school aussi bien que de la new school, pour en saisir le message. Aucun livre, aucune interview, aucun article de fanzine ne livre des déclarations plus claires et plus directes. « La musique rap, c'est de l'histoire au sens littéral : un récit, une construction linguistique qui nous dit ce qui s'est passé et comment cela s'est passé, un mélange d'information et d'interprétation qui résume, rend sensible et compréhensible ce que les Afro-Américains ont accompli depuis la fin des années 1970 jusqu'au début des années 1990 [2] », écrivait Jefferson Morley en 1992, en préface à son essai sur les textes du rap. Aujourd'hui comme hier, la libération par le langage que représente le rap ne vaut pas seulement pour la minorité noire, mais également pour les nombreux Portoricains, Chicanos et Asiatiques qui produisent du rap aux États-Unis. Dans ces pages, nous nous concentrerons sur le hip-hop afro-américain. Le désir d'inventer leur propre idiome a constitué le moteur de presque toutes les réalisations culturelles des Afro-Américains. Le jazz, le r&b, la soul, le funk s'y sont tous essayés, mais c'est le hip-hop qui a prolongé ces tentatives et a concentré leurs énergies. La radicalité des paroles du rap était l'expression de la conscience de soi, empreinte d'une agressivité nouvelle dont faisaient preuve les gamins qui avaient grandi au cours des années 60 et 70 avec le mouvement des droits civiques et le Black Power.

Le fait de rapper dans un langage bien à soi et de se chercher une sémantique propre conduisit à porter une attention croissante au langage de l'adversaire et ennemi. La critique du langage, et donc également de l'histoire, sur laquelle s'appuyait la domination de l'Amérique blanche, constituait un nouveau défi, dès lors que les mots s'étaient trouvés un nouveau médium pour exprimer la contestation. « Le pouvoir des mots/Ne prends pas tout pour argent comptant/quand t'entends un mec qui déblatère/Prends pas tout au pied de la lettre/Sois plus intelligent que ça/Remets tout dans le contexte [3] », conseillent les Disposable Heroes of Hiphoprisy, qui en 1993 ont gravé avec William S. Burroughs un disque dans lequel figure la chanson « Language of Violence ». Une révolution, une révolte, voire même

une réforme, doivent s'inventer un langage propre. Pour Foucault, dire le vrai constitue un travail incessant et une obligation que chaque pouvoir doit s'imposer[4]. La puissance dissidente que constitue la minorité noire prend ce devoir très au sérieux. « Mais quand il s'agit de raconter la réalité, c'est pas moi qui vais me taire/Je déballe tout quand je suis au micro[5] » : ainsi rappaient les membres d'Above the Law dans « Livin' Like Hustlers ». Dans de nombreux textes de hip-hop, le micro, le « *mike* », devient une arme ; les MC (Masters of Ceremony) balancent leurs « textes comme des harpons[6] » et se posent en champions de la liberté d'expression, pour ne pas se perdre dans « le silence de la servitude[7] » (Foucault).

« WORD SOUND POWER » : ainsi s'intitule un album du rappeur britannique Rebel MC. Sur la pochette, ces trois mots s'étalent en capitales noires et gigantesques. Le O de *Word* figure une bouche ouverte sur un cri, celui de *Sound* devient un haut-parleur et celui de *Power* représente un poing noir. Le triumvirat du hip-hop : tous trois sont liés, l'un sans les autres n'est ni pensable, ni imaginable. « *Word* » ou « *Word up* », placé en guise de point d'exclamation à la fin d'une déclaration importante, signifie dans le jargon du hip-hop quelque chose comme « c'est pas de la blague », « c'est absolument vrai » et sert d'abréviation à l'expression « *My word is my bond*[8] ». « *Bond* », en anglais, signifie quelque chose comme « engagement », mais aussi « lien ». C'est de cette tension qu'émerge le hip-hop, tout autant qu'une connaissance du hip-hop.

Les racines du rap

Avant de raconter l'histoire du rap et du hip-hop, il nous faut définir ces concepts. Le terme « rap » vient du verbe anglais « *to rap* », qu'on peut traduire par frapper, cogner. Le mot est employé par les Afro-Américains depuis le XVIIe siècle et a souvent changé de signification. Il est utilisé depuis 1870 pour décrire une façon de parler ou de se comporter. En 1916, un « *rapper* » était un indicateur de la police ; ce n'est que dans les années 40 et 50 que le mot « rap » s'est imposé pour caractériser une diction rythmique, accompagnée ou non de musique[9]. Quelqu'un qui rappait « ouvrait grand la bouche » et essayait d'embobiner quelqu'un d'autre par ses paroles. Les musiciens de jazz rappaient, les DJ de radio rappaient, de même que les politiciens. Cependant, le rap en tant que genre artistique autonome n'apparaît qu'avec l'invention du breakbeat. Jusqu'à la fin des années 80, ce concept fut employé pour désigner une musique fondée sur des beats et sur

une scansion rythmique. Le fait que ce terme serve à désigner la musique hip-hop signale la prépondérance qu'a pris l'acte verbal sur tous les autres éléments. À la fin des années 70, les DJ parlaient encore volontiers de « *scratch music* » ou de « *breakbeat music* » pour mettre l'accent sur leur propre contribution, mais cette terminologie ne rencontra aucun succès. Le concept de « rap » s'imposa pour caractériser la musique hip-hop dans son ensemble, et finit par faire partie du langage courant. De nos jours, on se remet de plus en plus à employer le mot « rap » pour désigner le texte et les « rimes », ou bien comme terme générique pour tous les groupes ou les artistes old school et pour leurs chansons. En Amérique, en particulier, de nombreux auteurs et musiciens restent attachés au concept de « *rap music* » pour caractériser la musique hip-hop.

L'origine du mot « hip-hop » est controversée. Fab 5 Freddy, l'un des premiers « homeboys » et expert en ce domaine, explique dans son dictionnaire de la génération hip-hop que DJ Hollywood utilisait ce terme au milieu des années 70 en guise de commentaire aux disques qu'il lançait. Il aimait ainsi crier dans son micro : « *To the* hip-hop *the hippy hippy hippy hop and you don't stop.* [10] » S. H. Fernando, quant à lui, rapporte dans *The New Beats* que, dès l'époque de Malcolm X, les jeunes utilisaient le terme « hip-hop » pour décrire leurs soirées dansantes ; ce serait Afrika Bambaataa qui l'aurait redéfini pour englober la totalité de la culture hip-hop [11]. Bambaataa lui-même se présente comme le créateur de ce terme, qu'il aurait, selon ses dires, inventé en 1974 [12]. Le nouveau vocable fut bientôt adopté par les autres DJ, puis il passa dans le vocabulaire de tous les rappeurs, puis dans celui de tous les adeptes des subcultures avant d'être repris dans le langage courant. De nos jours, ce mot désigne la forme actuelle de musique rap (new school, et pas old school) qui reste proche et fidèle à l'attitude des premiers raps, et en perpétue « le style et l'état d'esprit tels que les ont établis les pionniers de la musique et de la culture hip-hop [13] ». Le hip-hop ne concerne pas seulement la musique, mais embrasse tout l'environnement culturel : le style, la mode, la breakdance, les graffitis, l'idéologie, les prestations scéniques et les attitudes mentales. Il recouvre tous les domaines de la subculture qui rayonne autour de la musique. En Allemagne [et en France, *N.d.T.*], le terme « hip-hop » peut désigner la musique old school et s'est imposé comme appellation générique pour toute forme de musique rap [14].

Le rap peut s'enorgueillir de nombreux ancêtres. Dans *Rap Attack*, David Toop montre à quel point il est enraciné dans des formes cultu-

relles africaines ou afro-américaines. Au début de la galerie des ancêtres du rap qu'il nous fait visiter se trouvent les griots des régions de savanes d'Afrique de l'Ouest, chanteurs professionnels qui, en plus d'être musiciens, tiennent lieu, aujourd'hui comme dans les siècles passés, de livres d'histoire ou de journaux vivants [15]. C'est précisément à cette tradition que se rattache Chuck D., le maître à penser de Public Enemy, quand il définit le rap comme l'homologue de CNN pour les ghettos noirs [16]. Les griots font preuve d'une dérision mordante et d'une profonde connaissance de l'histoire et de la situation présente de leur auditoire.

On retrouve une forme plus récente de cette historiographie orale dans les « toasts » des Afro-Américains, qui dépeignent un monde masculin empreint de violence, d'obscénités et de misogynie (tradition qui sera perpétuée par le rap), et dans les spectacles de minstrel. Cette forme de divertissement issue du XIXᵉ siècle alliait la danse, le chant, l'art dramatique et la comédie, et fut pratiquée d'abord par des Blancs, puis par un nombre croissant de Noirs. Dans la deuxième moitié du XXᵉ siècle, les « *verbal contests* » [duels verbaux] devinrent un phénomène marquant dans les communautés noires : quand des hommes se rencontraient, ils ne se battaient pas à coups de poing mais de mots, et plus les protagonistes de ces combats verbaux se montraient expérimentés (dans le sens de la plus grande maîtrise du langage), plus ils acquéraient de considération. Le but de ces duels, c'était d'exécuter verbalement son adversaire et/ou de mettre son moral à plat. On retrouve encore une fois cette tradition dans les duels que se livrent les MC [« *MC battles* »] et dans les campagnes de dénigrement [« *dis* »] qui courent dans la communauté du hip-hop. « *To dis* » est l'abréviation de « *to direspect* » et signifie : décrier quelqu'un et le vaincre par la parole. Le « *dissing* » représente un véritable combat pour la fierté et l'honneur, parce que « personne ne peut me dénigrer [*dis*] et s'en tirer comme ça [17] ». Cette « guerre des mots » pour voir qui est le plus intelligent, qui a la répartie la plus prompte, qui est le plus cool et le plus impitoyable, se poursuit jusqu'à nos jours. On y ignore les limites du bon goût, de l'usage courant de la langue ou de la politesse. Ce qui compte, c'est de vaincre.

David Toop mentionne un autre rameau de l'arbre généalogique du rap qui ne renvoie pas à la fonction du mot prononcé, mais à l'acte verbal en lui-même. Le scat est un genre artistique dans lequel la voix est utilisée comme un instrument. Des formes annonciatrices en sont apparues dans les spirituals du XIXᵉ siècle puis dans le jazz « Nouvelle-

Orléans ». On peut remarquer que le scat, cette distorsion linguistique utilisée comme élément musical, est né précisément dans une ville remarquable pour son cocktail linguistique à base de français, de langues africaines, d'anglais, d'espagnol, de dialectes amérindiens, de cajun et de créole [18]. Le be-bop fit du chant scat un de ses éléments stylistiques caractéristique. Des légendes du jazz telles que Louis Armstrong, Ella Fitzgerald et Betty Carter faisaient figure de maîtres du scat. Cab Calloway en livra une version personnelle avec son « *jive scat* », un langage secret mélangeant scat et bavardage. Sa prédilection pour les jongleries verbales à base de syllabes dénuées de signification lui valut le surnom de « *hi-do-ho man* [19] ». Son « *jive scat* » lui servait à annoncer l'entrée en scène d'artistes invités et à présenter (ou à railler) les membres de son propre orchestre, comme devaient le faire plus tard les MC de hip-hop avec leurs DJ.

La tradition du jive et du scat fut récupérée et perfectionnée dans les années 40 et 50 par les DJ de radio noirs. Toop identifie encore d'autres influences : les comiques noirs, les envolées d'autocélébration d'un Cassius Clay, ou les paroles des innombrables disques de funk et de disco qui laissaient affleurer l'argot des rues, le jive des DJ de radio ou des distorsions linguistiques frôlant le grotesque.

Le dernier rameau de l'arbre généalogique du hip-hop, tel que Toop le dessine, conduit au gospel et à la soul. Les cérémonies religieuses constituaient un des piliers de la socialisation et du sentiment identitaire dans les communautés noires. Le mélange de prières, de prédication et de musique abondante, qui caractérise depuis le temps de l'esclavage les cérémonies des communautés noires, n'a rien de commun avec le côté poussiéreux et guindé de la liturgie telle qu'elle est pratiquée en Europe. Comme l'avance Arnold Shaw, les églises des pauvres, dans toute leur misère, devaient non seulement servir à l'édification, mais aussi au divertissement. Un passage de James Baldwin, qui a officié comme prédicateur dans une église de quartier à Harlem, permet de fonder la crédibilité de cette hypothèse : « Aucun spectacle ne vaut pour moi celui des justes en train de se réjouir, des pécheurs de se lamenter, des joueurs de tambourin de rivaliser de rapidité, aucune musique celle de toutes ces voix chantant à l'unisson les louanges du Seigneur. (…) Je n'ai jamais rien vu de comparable à l'élan, à la passion qui parfois, soudainement, remplit une église, la faisant (…) tanguer [*rock*], au sens propre du terme. Rien de ce qui a pu m'arriver depuis n'a égalé la puissance et la gloire que j'éprouvais parfois au milieu d'un sermon quand je savais que vraiment, d'une façon ou d'une autre, par

quelque miracle, je transmettais véritablement, comme ils disaient, “la Parole”, quand l’église et moi ne faisions qu’un. Leur douleur et leur joie étaient miennes et les miennes leurs. Ils me livraient les leurs, je leur livrais les miennes et leurs cris, “Amen”, “Allelujah”, “Oui, Seigneur”, “Loué soit son nom”, “Prêche, mon frère”, soutenaient et cinglaient mes soli jusqu’à ce que nous soyons devenus tous égaux, trempés de sueur, chantant et dansant dans l’angoisse et l’exaltation au pied de l’autel… [20] » Les auditeurs des griots africains considéraient comme une impolitesse d’écouter les récits en silence, et les performances de ces derniers étaient ainsi constamment commentées par des reprises en répons, des répétitions et des exclamations. Cet usage se retrouve de nos jours dans les cérémonies religieuses et dans les concerts de hip-hop. Par le chant, les cris et la ferveur, le prêtre et ses ouailles atteignent un état de béatitude euphorique. Le gospel – le terme « gospel » désigne également les Évangiles – naquit de ces chants alternés entre le prêcheur et la communauté et, porté par une profonde dévotion et par le désir de donner libre cours au sentiment religieux, il s’érigea en une forme artistique. Dans les églises noires, on ne trouvait aucune trace de cette puissance du non, de l’interdit et de l’esclavage que Nietzsche avait décelée dans le christianisme blanc. Les cérémonies apparaissaient comme des fêtes vouées à la libération, à l’affirmation et à l’euphorie. La force de ces manifestations spirituelles jaillissait du domaine religieux pour irriguer tous les secteurs de la culture noire.

Le gospel se situe près du point de départ de la trajectoire conduisant du chant religieux à la house et au hip-hop, en passant par la soul et le funk. Le processus de sécularisation d’une musique à l’origine religieuse ne porta pas atteinte à son caractère spirituel et émotionnel. Peu importe dans quelle forme musicale le gospel s’est réincarné, que ce soit dans des morceaux de soul ou dans la deep house : son origine sacrée se fait toujours reconnaître. La foi en Dieu se muait en foi dans la bonté de l’humanité, et toute forme, y compris la musique pop, se montrait apte à véhiculer ce message. Et ainsi, de même que le « pouvoir de l’oratoire » (Toop) dominait la culture des Noirs et la transmission de leur histoire, il régissait aussi toutes les manifestations de la religion afro-américaine et se prolongea dans presque toutes les formes (sécularisées) d’art de la parole, en particulier dans le « *soul rap* ».

Le soul rap consistait à prononcer le texte d’une chanson sur un mode parlé, le plus souvent dans un contexte religieux. Ce qui faisait son efficacité, c’était qu’il entendait abolir toute distance entre le musi-

cien et l'auditeur. Cette forme de *sprechgesang* fut utilisée dans les morceau de soul en guise de break, pour en intensifier l'impact émotionnel ou encore pour mettre en relief certains passages du texte. La « deep soul », fit de ces monologues et de ces discours incorporés un des éléments constitutifs de la chanson. Barry White, Isaac Hayes et Millie Jackson popularisèrent dans le monde entier le phrasé rappé de la deep soul. Les divas de l'époque disco optèrent pour une variante érotique du monologue « soul » et tentèrent de traduire sur un plan sexuel la spiritualité de la prière pour le salut de l'âme. Des interjections comme « *Release me* » et « *Set me free* » devinrent ainsi, après le disco, un motif caractéristique de la house. Dans le hip-hop, le salut avait souvent à voir avec le sexe, et plus souvent encore avec la violence. Rapper revenait alors toujours à formuler une menace, et en même temps à exprimer l'angoisse d'être menacé.

Racines du rap & racines du reggae :
le sound system jamaïcain

La culture pop américaine disperse ses germes dans de multiples directions. Une des plus intéressantes est constituée par la musique pop de l'île caraïbe de la Jamaïque, peuplée à plus des trois quarts de descendants d'esclaves venus d'Afrique noire. Pendant la seconde guerre mondiale, les marins américains stationnés dans l'île firent connaître le jazz et le blues aux Jamaïcains. Ceux-ci s'intéressèrent tellement à cette musique qu'un marché du disque d'occasion prospéra bientôt. La guerre terminée, une base militaire américaine fut construite en Jamaïque, des entreprises américaines y investirent des capitaux, et les touristes découvrirent les charmes de l'île. L'« *American way of life* », et particulièrement la musique pop, exerça dès lors une influence croissante. Les radios WINS et WMBM, basées à Miami, diffusaient des émissions de r&b qui atteignaient la Jamaïque et y rencontraient un succès enthousiaste. À cette époque, la « musique pop » jamaïcaine consistait en un mélange de sonorités caraïbes venues du calypso et du mento, agrémentées des rythmes entraînants de la samba. Le r&b des Noirs américains, au contraire, était dur, violent, rebelle, et pourtant son rythme n'était pas totalement étranger aux Jamaïcains. Dick Hebdige rapporte à cet égard que les chansons de r&b produites dans les états du Sud, et particulièrement à La Nouvelle-Orléans, possédaient une coloration caraïbe [21] : de ce fait, avec le r&b, les Jamaïcains redécouvraient un pan de leur propre culture musicale. Cependant, même les titres de r&b produits en dehors de La Nouvelle-Orléans se

firent bien vite un grand nombre d'adeptes, particulièrement dans les bas quartiers des grandes villes.

Comme la plupart des musiciens de l'île jouaient une musique frelatée destinée aux touristes et qu'aucun groupe autochtone ne parvenait à produire un r&b de qualité, l'idée se fit jour d'installer d'énormes enceintes et une platine – plus tard, deux – sur un camion, et de faire le tour de la ville dans cet équipage. Le sound system était né – une variante jamaïcaine de la discothèque ambulante qui devint vite une des composantes essentielles de la vie des bidonvilles et des ghettos. Dès le début, ce furent les basses qui fournirent le critère déterminant de la qualité d'un sound system. Le rythme devait tout emporter, et plus le sound system grondait fort, plus la foule des danseurs augmentait. Bientôt, le diamètre des enceintes de grave dépassa 50 cm, de sorte que chaque coup de la ligne de basse était ressenti à travers tout le corps. Les divers sound systems se livraient une farouche concurrence. Le vainqueur était celui qui jouait le plus fort et qui passait les meilleurs disques et les plus rares. Pour ne pas laisser voir à d'éventuels rivaux de quelle maison de disque ou de quel interprète provenait un certain single, les DJ en arrachaient souvent les étiquettes [22]. Des DJ de hip-hop tels que Grandmaster Flash devaient plus tard laver leurs vinyles dans leur baignoire.

Pour enflammer la compétition entre DJ, on faisait venir aux fêtes deux sound systems qui devaient ensuite se mesurer dans les domaines du bon goût, du choix des disques et de la puissance sonore. Grâce à la monstrueuse popularité dont bénéficiaient ces duels, les meilleurs DJ devinrent les premières pop stars de Jamaïque. Ils s'appelaient Duke Reid, Sir Coxsone et Prince Buster, et disposaient d'escouades de *roadies*, d'ingénieurs et de videurs. Leurs noms sonnaient comme d'audacieuses rodomontades et leurs vêtements étaient ceux du gangster. Duke Reid se présentait vêtu d'un manteau d'hermine, une couronne dorée sur le crâne, un colt 45 à chaque hanche, un fusil de chasse sur l'épaule et ceint d'une cartouchière. Souvent il demandait à ses fans de le porter jusqu'aux platines où il lançait ensuite des raretés r&b, récentes ou plus anciennes. Pendant qu'il passait ses disques, il criait et hurlait par-dessus la musique, en particulier pendant les passages rythmiques où la voix du chanteur se faisait moins présente. Au plus fort de son extase, on dit que Reid aurait même tiré des coups de fusils au-dessus des têtes des danseurs. Quoiqu'il en soit, Reid et les autres DJ stars firent figure de modèles pour les « rude boys », ces hipsters des bas quartiers des années 50. Tout le monde voulait devenir DJ, ou du

moins travailler pour un sound system. Autour de ces derniers s'assemblaient tous ceux qui s'intéressaient à la musique, à la danse et à la fête. À la fin des années 50, les sound systems avaient un tel besoin de disques, et l'appétit pour la musique s'était tellement développé, que les productions américaines ne suffisaient plus à les satisfaire. Il existait même des équipes chargées de trouver aux États-Unis des disques toujours plus récents et exclusifs. Toutefois, les trois DJ les plus célèbres éprouvèrent le désir de produire eux-mêmes de la musique – tout d'abord pour leurs besoins personnels : c'est ainsi qu'est né le « rudie blues », une version jamaïcaine plutôt rude du r&b, jouée par des groupes locaux. Le répertoire était constitué la plupart du temps de versions instrumentales des bons vieux tubes de r&b ou par des compositions de La Nouvelle-Orléans, avec une rythmique plus dense en vue d'une utilisation en sound system.

Les DJ balançaient des rimes en direct par-dessus la musique, dans un style imité des DJ de radio noirs des États-Unis. Pourtant, parallèlement au développement d'un style musical original, leur style de « *scat rap* » s'émancipa et donna naissance au « toasting ». À côté des traditionnelles incitations à la danse telles que « *Work it ! Work it* » ou « *Move it up !* », le toasting se mua en un langage secret poétique qui s'épanouit dans le ska et le reggae, au gré du développement de la musique pop jamaïcaine. Sur certains des enregistrements des premiers rudie blues, les toasts des DJ furent gravés dans le vinyle, ce qui posa les fondations de deux types de musique reggae : le « talk over » et le « dub ». Le dub, c'est une version alternative d'un morceau réduite presque exclusivement à la basse et à la batterie [23] et que les techniques de studio permettent de rendre méconnaissables. *Mixmag*, un magazine consacré aux DJ, parle du dub comme d'un cadeau offert par la Jamaïque à tous les genres modernes de musique de danse : « Il ne s'agit pas d'un remix. C'est l'art de modifier la répartition des ingrédients d'une musique existante pour la présenter, une fois rendue méconnaissable, en offrande sur l'autel du dieu Basse [24]. » Le talk-over, c'est le fait de parler en toastant sur la musique. Le toasting, grâce à des artistes tels que Linton Kwesi Johnson, s'est mué en une littérature qu'on lit à voix haute sur de la musique reggae [25]. Une poésie qui tire son origine du cri des DJ.

Des productions des DJ de sound system se dégageait un style orienté sur les besoins des danseurs – et naturellement des DJ. Le r&b, qui en constituait les racines, se trouva recontextualisé en fonction des préférences de chacun. L'aspect chaloupé caractéristique du rythme

fut presque toujours conservé, quoique sous une forme apaisée et plus solennelle. Tous les instruments paraissaient s'attarder sur les temps faibles[26]. Au début des années 60, le rudie blues se différencia significativement de son ancêtre américain pour devenir une forme musicale autonome : le ska. Ce dernier intégrait également des éléments de la tradition jamaïcaine, principalement les tambours du culte rastafari. C'est ainsi qu'en guère plus d'une décennie, sous l'influence des sound systems et des DJ, se développa un style complètement autonome à partir d'une musique copiée du r&b – un style produit, arrangé et composé essentiellement par les DJ.

Duke Reid et Sir Coxsone ont contribué à la naissance de toutes les variétés de musique pop jamaïcaine : le rudie blues, le ska, et le reggae. Des musiciens aussi célèbres que Toots and the Maytals, Dennis Brown, Burning Spears, Johnny Osborne, Dennis Alcapone, Dillinger, Michigan and Smiley, The Wailing Souls, Marcia Griffiths et Bob Andy, Delroy Wilson, Don Drummond, The Skatalites, The Heptones, Lee « Scratch » Perry et les Wailers de Bob Marley – tous ont débuté leur carrière dans le sound system de Sir Coxsone, Clement Dodd de son vrai nom[27]. Coxsone, qui s'était payé son premier sound system en travaillant dans les champs de canne à sucre de Floride, devint l'un des plus importants producteurs de musique de la Jamaïque, faisant de ses propres fans des célébrités.

On pourrait citer en exemple l'histoire de Lee « Scratch » Perry qui, après ses débuts au milieu des années 50 comme garçon de courses chez Coxsone, est devenu un des plus grands interprètes, auteur, compositeur et producteur de reggae. Employé comme coursier, Perry grimpa vite les échelons jusqu'à devenir chasseur de disques, chargé de dénicher des raretés de r&b américain. Grâce à son zèle et à son habileté, il devint un « des tous meilleurs chasseurs de son[28] » et fut recruté comme dénicheur de talents pour les premières productions du « Sir Coxsone Downbeat Sound System ». Dès 1960, les DJ cessèrent d'enregistrer uniquement pour leurs propres besoins et se mirent à vendre des milliers de disques. Dès lors, les arguments des sound systems lors de leurs duels ne se limitèrent plus à la puissance sonore et au raffinement du goût musical, mais inclurent la production de tubes et les chiffres de vente. Perry se mit à écrire les paroles de certaines chansons, ce qui lui valut un succès rapide. Il poursuivit en arrangeant et en produisant ses propres chansons. Le sound system de Sir Coxsone et Lee Perry était en 1965 la plus grande discothèque ambulante. Perry faisait alors fonction de principal DJ. Sa prestation

commençait le plus souvent par ses propres chansons et par sa devise musicale, le « Chicken Scratch ». C'est de ce morceau que lui vient son surnom de « Scratch » – on l'appelait parfois également Lee King Perry. Au milieu des années 60, le ska se mit à changer de style, le rythme se complexifia, l'instrumentation accorda une place encore plus importante à la basse et à la rythmique, les cuivres disparurent. Le ska donna naissance au rock steady, qui lui-même engendra le reggae. Mais tous ces styles de musique jamaïcaine ont une origine commune dans les sound systems des DJ.

Au début, avant de recevoir cette appellation, le DJ était appelé « *sound system operator* ». Plus tard, dans le reggae et le dancehall raggamuffin – un hybride de hip-hop et de reggae apparu au milieu des années 80 – s'imposa la dénomination « selector », qui mettait en relief le rôle de sélection et la sûreté des goûts du DJ. Comme en Jamaïque il lui arrivait également de crier, de chanter ou de toaster, les artistes qui occupent le micro dans le dancehall raggamuffin furent eux aussi appelés DJ, nom qu'ils ont conservé jusqu'à aujourd'hui[29]. Cependant, sans même mentionner le mariage consanguin du dancehall jamaïcain et du hip-hop américain des années 80, tous deux issus du r&b, il faut constater l'influence qu'ont exercé le reggae, et plus encore les sound systems, sur la naissance du hip-hop, au début des années 70.

Les premiers DJ du rap

Il est difficile d'écrire l'histoire quand elle se déroule à l'abri des caves, des appartements ou des arrière-cours du Bronx. Depuis l'apparition du rap et du hip-hop, plusieurs DJ se sont disputé l'honneur d'avoir été le premier véritable DJ du hip-hop. À l'automne 1993, les « pères fondateurs » du hip-hop en débattirent dans les bureaux du magazine new-yorkais *The Source* au cours d'un débat animé par Nelson George. Kool DJ Herc, Afrika Bambaataa et Grandmaster Flash délibérèrent pour établir la paternité des premières manipulations aux platines. L'état des connaissances avant ce débat était confus, contradictoire et faussé par les problèmes de vanité personnelle. Les livres et les articles consacrés aux débuts du hip-hop qui avaient paru jusqu'alors se contredisaient sur plusieurs points : les trois DJ, dans leurs interviews et leurs déclarations, avaient présenté des versions toujours différentes de leur propre légende. Leur rencontre leur permit, mettant de côté le souci de bâtir sa propre légende et sa propre mythologie, de se mettre d'accord sur une version consistante et cohérente du déroulement des faits – même si la date exacte de certains événements peut donner lieu à

des variations insignifiantes. Dans une situation de ce genre, les exigences de la conception occidentale de l'histoire ne peuvent trouver leur application, mais la tradition afro-américaine d'une transmission orale de l'histoire admet quant à elle l'imprécision, tant qu'elle ne propage pas de contre-vérités grossières. Flash impose une règle à tous les étrangers (c'est-à-dire étrangers à la culture originale du hip-hop) qui entreprennent de rédiger une histoire du hip-hop : « Je pense que les seules personnes qui peuvent vraiment te raconter cette histoire, c'est Herc, Bam, Breakout et moi-même. Tu peux entendre soit son histoire, soit l'histoire, et la seule façon d'entendre d'authentiques points de vue historiques, c'est par les gens qui étaient vraiment là – qui à partir de rien ont vraiment fait [du hip-hop] ce qu'il est devenu maintenant. Certaines personnes ne creusent pas assez profond pour découvrir ce qui s'est passé à l'époque. Ils se contentent d'arranger tout pour que ce soit agréable à lire, ce qui est vraiment dangereux.[31] »



The Source, novembre 1993

C'est pour cela que nous essaierons dans ce livre de prendre en compte autant que possible la voix des musiciens de hip-hop et leur environnement authentique dans nos considérations historiques.

Kool DJ Herc et les breaks

Le premier DJ du hip-hop, et donc le « parrain de la culture hip-hop[33] », ce fut Kool DJ Herc. Herc est né à Kingston en Jamaïque, sous le nom de Clive Campbell ; en 1967, à l'âge de 12 ans, il émigra aux États-Unis avec ses parents – son père était musicien – et introduisit la tradition du sound system jamaïcain à New York. Son impressionnante stature et ses performances au basket-ball lui valurent le surnom de « Hercules[33] » ; adepte du graffiti, il abrégea ce sobriquet en « Herc », auquel il ajouta plus tard l'adjectif « Kool ». Herc a subi l'influence de DJ disco du Bronx tels que Grandmaster Flowers, Pete Jones, Amazing Birth et John Brown ; c'est dans le club de ce dernier, le « Plaza Tunnel », qu'il entendit pour la première fois le « Give It Up or Turn It Loose » de James Brown et « Get Ready » de Rare Earth[35]. Cependant, Herc accorde au moins autant d'importance au souvenir des sound systems jamaïcains montés sur roues, dont les gigantesques enceintes de grave faisaient danser des pâtés de maisons entiers.

Cindy, la soeur de Herc, demanda à son frère en 1973 de s'occuper de la musique pendant la fête organisée pour son anniversaire. Herc

fit l'acquisition de quelques disques récents et installa un équipement de DJ pourvu de deux platines. Les amis des Campbell vinrent participer à la fête, qui se déroulait dans un gymnase, et Herc joua tous ses morceaux favoris. Les gens réagirent avec un tel enthousiasme qu'il se vit engagé sur le champ pour tenir les platines dans d'autres fêtes et d'autres manifestations. Dès la fin de l'année, il était en mesure de demander des droits d'entrée (au début vingt-cinq cents) quand il faisait le DJ ; et il baptisa avec orgueil son sound system du nom d'« Herculoids ». Les platines, la table de mixage, l'ampli et les enceintes possédaient maintenant – comme de vrais musiciens – leur propre nom de scène.

Herc avait emprunté son sound system à des copains, mais dès qu'il eut du succès il se mit à se bricoler son propre équipement. Au début, il passait encore des disques du reggae de son île natale, mais quand il constata que cette musique laissait plutôt froids les habitants du Bronx[36], il les mixa avec des morceaux de funk ou de musique latine. Le son de Herc était plus dur et plus puissant que celui de tous les DJ de disco, dont il jugeait le style trop doux et la collection de disques trop étriquée[37]. Grâce aux fêtes de plein air [*block parties*], dans des parcs ou des écoles, Herc se fit vite un nom dans le Bronx.

Afrika Bambaata[38] et Grandmaster Flash[39] font partie des premiers admirateurs de Herc. Son morceau fétiche était « Apache », de l'Incredible Bongo Band, une reprise du classique des Shadows à la rythmique musclée – l'un des premiers disques de hip-hop avant même que le hip-hop n'existe. Nelson George qualifie ce morceau de « disque pionnier du hip-hop[40] » et le désigne, dans sa chronique « de la culture noire post-soul », comme un événement capital de l'année 1973[41]. C'est avec ce titre emblématique qu'Herc entamait la plupart du temps ses soirées. Il enchaînait avec des annonces au phrasé annonciateur du rap, dans lesquelles il chantait les louanges d'Herc et de ses « Herculoids ». Ces déclarations se situaient dans la tradition des DJ de radio américains et des DJ des sound systems jamaïcains, et furent plus tard reprises par de nombreux DJ et par les MC.

Yes, yes, y'all
It's the serious, serio-so jointski
You're listening to the sound system :
The Herculords… culords… culords…
And I just want to say to all my B-Boys… Boys… Boys… Boys:
Rock on !

Time to get down to the AM
But please remember :
Respect my system and I'll respect you and yours[42]

Ouais, ouais tout le monde
C'est du sérieux cette boîte
Vous écoutez mon sound system
Les Herculords… culords… culords…
Et je veux seulement dire à tous mes B-Boys… Boys… Boys…
[Boys :
Lâchez-vous !
Ça va durer jusqu'au matin.
Mais souvenez-vous s'il vous plaît :
Respectez mon system et je respecterai le vôtre, et vous

Un des premiers « homeboys », qui se trouvait faire partie de ses fans, raconte comme sa vie fut transformée à l'âge de 12 ans par une des fêtes de Herc. « Le truc dont je me souviens le mieux, c'est que la musique était très forte. Le son s'emparait de vous. L'endroit était bourré – comme une boîte de sardines. Herc était au micro. Il disait des trucs comme "*Rock the house*" et appelait les fêtards par leur nom (…) Après cette première visite, on ne voulait plus aller nulle part ailleurs. Il n'y en avait plus que pour les soirées de Kool Herc. Tous les week-ends.[43] » Kevin et son frère Keith devinrent ainsi les premiers breakdancers à accompagner la musique que jouait Herc, et cela en inventant une nouvelle forme, pendant visuel et athlétique des premiers breakbeats que les « Herculoids » avaient propagés.

Herc avait remarqué que des passages rythmiques à l'instrumentation sommaire sonnaient particulièrement bien sur son sound system et incitaient le public à la danse. Pour préserver, ou au moins prolonger l'intensité et la puissance de ces passages, Herc travaillait avec deux exemplaires du même disque et jouait l'extrait désiré – le break[44] du morceau – alternativement sur chaque platine. Ou alors il passait tout simplement du break d'une chanson à celui d'une autre.

Le sound system devint un instrument, la fondation d'une nouvelle musique. La technologie qu'utilisait Herc était très primitive : deux vieilles platines Gerard, un pré-ampli pourvu de deux boutons pour le mixage des platines et de monstrueuses enceintes de grave[45]. C'est avec cette technologie rudimentaire que Herc inventa le breakbeat, posant ainsi les fondations de la musique hip-hop.

« Il arrivait à prolonger le beat[46] », se souvient Bambaataa. « Il prenait la musique de groupes comme Mandrill, comme “Fencewalk”, certains titres de disco qui recélaient des breaks percussifs funky, comme The Incredible Bongo Band quand ils ont sorti “Apache”, et il arrivait à faire tourner ce beat *encore et encore*. Ça pouvait être une certaine partie du disque que tout le monde attend – alors ils laissent s’exprimer leur moi profond et se déchaînent. Le prochain truc dont t’as conscience, c’est que le chanteur revient dans le circuit et ça te rend fou.[47] » Divers morceaux de musique fusionnent en un « paroxysme infini de beats de danse » (Hager). D’un seul coup, le DJ était devenu un musicien et un auteur ; cependant, personne ne pouvait à l’époque deviner la portée de ces transformations. Bambaataa, Grandmaster Flash et bien d’autres DJ ont copié ce style et en ont fait la base de la musique et de la culture du hip-hop.

L’idée de base du breakbeat était aussi simple que révolutionnaire. Jusqu’alors, la plupart des DJ, si l’on excepte les pionniers du disco, avait considéré un morceau comme une unité et l’avaient encensé comme tel. Herc et ses épigones considéraient les chansons comme des sortes de carrières auxquelles ils pouvaient arracher des pierres pour la construction de leurs propres œuvres. De vieux morceaux servaient de matériau à une nouvelle musique transcendant l’ancienne, au sens du terme hégélien « *aufheben* » – c’est-à-dire en la niant, la conservant et l’élevant simultanément. En ayant simplement eu l’audace de revendiquer l’histoire de la musique comme matériau de sa propre création, le DJ s’éleva au statut d’auteur, c’est-à-dire d’initiateur, créateur et fondateur d’un phénomène nouveau lui appartenant en propre. Avec ses breakbeats, Herc détacha la musique de son vieux contexte pour l’intégrer à son « processus de composition ». La perception d’un morceau comme une unité formant une œuvre n’est pas le critère décisif ; ce qui compte, c’est la manière dont ses éléments parviennent à faire danser les participants d’une fête.

Une des formes de composition les plus importantes de la modernité artistique, le collage, faisait son entrée dans la musique pop. Mais là où Dada s’efforçait « d’anéantir toute signification jusqu’à l’absurdité absolue[48] » – programme repris par le mouvement punk avant tout dans l’optique d’une destruction de toute structure signifiante –, le hip-hop (mais aussi les premiers DJ de disco) travaille avec des fragments sonores sans faire preuve de la moindre pulsion destructrice. S’ils mettent en pièces un morceau ancien, c’est parce que ces parties s’intègrent mieux dans le cadre du travail créatif du DJ, non par mépris

ou par désir de destruction. Alors que le collage se fonde sur la fragmentation et l'hétérogénéité de l'œuvre produite, le travail de composition du DJ se définit comme une reconstruction intégratrice et une réinterprétation d'un objet déconstruit aux platines. Dans ce sens, il serait vraisemblablement plus correct de parler de technique de montage que de technique de collage[49].

Comme dans les films (et les critiques de films) de la Nouvelle Vague, ce qui est en œuvre, c'est une critique dans laquelle intervient l'amour, qui se laisse diriger presque exclusivement par une affirmation passionnée, et jamais par un mépris nihiliste. Ainsi, de même que Godard et Rivette ont truffé leurs premières œuvres de nombreux samples extraits de leurs films préférés, leur empruntant parfois des motifs ou des personnages, le DJ utilise les passages qu'il préfère parmi toute sa collection de disques pour les incorporer dans ses propres compositions. La « positivité » est un des concepts fondamentaux du hip-hop, et l'acte de foi de la Zulu Nation d'Afrika Bambaataa se donne comme mission et comme objectif « le dépassement du négatif pour aller vers le positif[50] ».

Au milieu des années 70, avec la juxtaposition et l'imbrication des breakbeats, commence véritablement l'histoire du hip-hop. À peu près à la même époque, le disco sortait de l'underground. Dans une interview accordée à un magazine, Herc admet avoir été influencé par les premiers DJ de disco, mais en même temps avoir voulu faire quelque chose de totalement différent[51]. Grandmaster Flash et Afrika Bambaataa reconnaissent eux aussi s'être inspirés des pionniers de la musique festive [*party music*] pour ce qui est de la technique du mix et l'utilisation de disques anciens.

En 1975, le DJ était devenu un entrepreneur indépendant équipé d'un sound system portable et d'une gigantesque collection de disques. Mais avant tout, il s'était mué en un « nouvel héros culturel[52] », dans le Bronx tout du moins.

Les adeptes de cette nouvelle culture étaient appelés des B-Boys. À l'origine, les B-Boys étaient les jeunes gens qui dansaient le break. Ils se lançaient le plus souvent dans leurs intermèdes acrobatiques quand le DJ balançait un breakbeat particulièrement puissant. Le langage et la musique s'étaient articulés pour définir un nouvel ordre au sein du hip-hop ; il en fut de même avec le langage corporel de ces danseurs. Dans cette combinaison – typique du hip-hop – de tradition et d'innovation, certaines vieilles figures de danse du be-bop, de la soul ou



Breakdancers
(extrait de *Wild Style*)

du funk furent récupérées et ajoutées à toute une série de nouveaux mouvements : les plus notables sont l'« hélicoptère », rotation rapide sur la tête, et le « smurf » [*electric boogie*], qui fait croire que le corps du danseur est fait de caoutchouc. Le langage du corps s'était inventé un nouveau « *jive scat* ». Déjà le disco avait soutenu la révolte du corps sexuel ; cette fois encore il s'agissait d'une révolte, celle des Afro-Américains qui reconquéraient, dans cette forme de culture du ghetto



B-Boy
(extrait de *Wild Style*)

qu'est le hip-hop, la maîtrise de leur corps et de sa poétique. Les pas de danse mis au point au prix d'un entraînement intensif donnaient un coup d'arrêt à l'emprise croissante du pouvoir sur le corps, telle que l'avait diagnostiquée Foucault, et substituaient leurs propres conceptions aux représentations dominantes concernant l'usage et le langage du corps. Avec les mouvements de danse du « *vogue* », une évolution comparable affectera plus tard la culture de la house.

Dans la deuxième moitié des années 80, le terme « B-Boy » fut appliqué à tous les adeptes mâles du hip-hop – indépendamment du fait qu'ils dansent ou non. Ce qui compte, c'est que cette nouvelle musique, inventée par un DJ, a tout de suite englobé un environnement culturel qui, avant même le breakbeat, comptait les graffitis, et dans lequel (dans le sillage des DJ et des rappeurs, dont le prototype apparut à la même époque) émergeait maintenant la horde des fans qui mirent au point un nouveau style de danse au son de la nouvelle musique. Tout d'un coup, toutes les formes de la culture hip-hop existaient côte à côte et se mélangeaient : le graffiti, la breakdance, le DJ et le rappeur.

Grandmaster Flash : mix, scratch et *beat box*

Herc avait inventé le principe de base du breakbeat, mais ce fut Grandmaster Flash qui fit du DJ un orfèvre et un virtuose des platines. *Life Magazine* devait plus tard le surnommer le « Toscanini des platines[54] ». Flash était fasciné par le sound system de Herc, ainsi que par ses breakbeats, mais il en reconnut également les limites : « Herc s'est vraiment planté. Malgré la puissance monstrueuse qu'il avait, il n'arrivait pas à vraiment bien mixer. Il jouait de petits breaks mais ce n'était pas au point.[55] » Flash commença à passer lui-même des disques dans de petites fêtes, ce qui lui valut à chaque fois des moqueries [*to dis*] de la part de Herc, parce que le matériel de ce dernier était environ quatre fois plus puissant que le sound system que Flash s'était bricolé.

Flash, qui avait grandi parmi la gigantesque collection de disques de son père, avait été envoyé par sa mère dans une école professionnelle d'électrotechnique, où il apprit à réparer de vieux appareils et à les utiliser à ses propres fins. Ses connaissances techniques lui furent d'un grand secours non seulement pour la construction de son sound system, mais aussi pour résoudre un problème épineux, celui de la synchronisation des breakbeats lors du mix d'un disque avec l'autre. Le modèle de Flash était le DJ disco Pete Jones, qui mixait ses disques parfaitement et sans bavure. Flash pria Jones de le laisser utiliser sa table de mixage, mais ce dernier commença par lui dire deux fois non avant de lui confier son matériel. « Il m'a expliqué comment faire et à ma grande surprise, wouah, on peut vraiment entendre l'autre platine avant de la passer pour le public. Je savais ce que c'était parce que j'allais à l'école technique d'électronique. Je savais qu'à l'intérieur de la console il y avait un commutateur unipolaire à double bascule, ce qui veut dire que quand c'est au milieu c'est éteint. Quand il est poussé à gauche


Grandmaster Flash

t'écoutes la platine de gauche et quand il est poussé à droite t'entends la platine de droite. [56] » La possibilité d'entendre à l'avance dans les écouteurs permettait un mixage plus précis. Flash n'arrivait pas à y croire : il avait enfin trouvé la solution au problème du mixage des disques.

Flash se procura dans un magasin d'électronique « un commutateur unipolaire à double bascule » et monta ce dispositif sur son matériel [57]. Après trois ans de recherches, Flash avait enfin trouvé la possibilité d'écouter ses disques à l'avance. Il se mit alors à mixer de cours passages de breakbeat qui ne duraient même pas une minute, de sorte qu'ils pouvaient être étendus à cinq minutes. Très vite Flash perfectionna le mixage des breakbeats à tel point que les transitions n'étaient plus perceptibles par les danseurs.

La prochaine étape dans le développement de la technique du mix fut le punch phasing. Cette méthode n'apportait pas de beats supplémentaires, mais permettait d'associer le breakbeat d'un morceau à l'instrumentation « nue » d'un autre. Et pendant que le morceau tournait sur la première platine, on pouvait utiliser la seconde pour enrichir et réinterpréter la version originale. Au moment même où, dans la musique disco, on le gravait sur vinyle, apparut dans le Bronx une version live du remix. Grâce à la deuxième platine, le DJ pouvait démonter et réassembler un morceau d'une manière à chaque fois inédite. Selon ce qui se passait sur la piste de danse, on augmentait ou diminuait la tension, on modulait la puissance du rythme, on rendait l'orchestration opulente ou sobre. Pour retrouver les passages désirés et les insérer rapidement, Flash devait connaître ses disques avec une grande exactitude, en particulier les endroits décisifs. C'est pour pouvoir distinguer les passages qui l'intéressaient sur la surface uniformément noire du vinyle qu'il inventa sa « théorie de l'horloge[58] ». Il utilisait l'étiquette du disque à la manière du cadran d'une montre et la divisait de la même manière. Il repérait où se trouvaient les passages intéressants, et pouvait ainsi insérer des breaks avec rapidité et précision. Plus tard les DJ marqueraient leurs morceaux favoris sur leurs disques grâce à des morceaux de scotch et des étiquettes de couleur.

Une autre innovation technique de Flash fut le back spinning, le retour en arrière rapide d'un passage sans perte de rythme. Des exclamations comme « *let's dance* » ou « *rock it* » pouvaient enfin être répétées indéfiniment et insérés entre les breakbeats. On procède de deux manières : soit en utilisant le back spinning comme effet sonore (grincement distinct), soit en ramenant le disque sans aucun bruit, en poussant rapidement le crossfader de l'autre côté et ne le ramenant qu'après que la tête de lecture ait été retournée. De la maîtrise de cette technique dépendaient l'élégance et la finesse avec lesquelles Flash était capable d'incorporer les fragments d'un morceau dans un autre – sans que les traces d'un collage ou d'un quelconque bricolage ne soient perceptibles dans le produit fini. Bien que Flash et sa virtuosité de DJ expérimentateur aient rencontré au début une certaine réserve de la part du public, dès 1979 il était une célébrité.

Flash entreposait son matériel chez une famille amie. Les Livingston avaient un petit garçon, Theodore, et un autre plus âgé du nom de Gene. Gene était un ami de Flash et il ordonna à son petit frère de ne pas jouer avec le matériel entreposé. Cependant le jeune garçon était bien trop intéressé, de sorte que Flash le laissa faire quand Gene était

à son travail. Flash proposa à Theodore de lui montrer ce dont il était capable. En très peu de temps Flash fut très impressionné : « Il avait la faculté de prendre la tête de lecture et de la reposer sans perdre le tempo. Il avait un tel rythme que c'était incroyable.[59] » Flash dut supplier Gene, le frère aîné, pendant un an et demi, avant que Theodore ne soit autorisé à les accompagner au parc pour passer des disques[60]. En peu de temps Theodore repoussa son grand frère dans l'ombre. Pour Flash, Theodore était le premier DJ à savoir vraiment scratcher – des DJ qui avaient joué de l'aiguille sur leurs disques, il y en avait des tas[61]. « Ce que Theodore fit pour le scratch, c'est ça – là où je maîtrisais le backspin' et l'impro, ce que Theodore faisait c'était de rendre le scratch plus rythmique. Il avait une façon de faire un scratch en rendant ce truc musical. Il l'a tout bonnement élevé à un niveau supérieur.[62] »



Grandmaster Flash au travail

Au moment même où Flash et Theodore découvraient le scratch, Laurie Anderson jouait de son « viophonographe », un violon sur le ventre duquel était monté un 45-tours. L'artiste expérimentale pouvait



Laurie Anderson (1976)

ainsi frotter son archet électriquement amplifié sur la surface de vinyle. Le crin de cheval de l'archet jouait un rôle analogue au diamant de la platine que le DJ faisait aller et venir dans les sillons du disque.

Hans Keller fut le premier journaliste musical allemand à s'intéresser au hip-hop et à visiter les scènes de Harlem et du Bronx dans le cadre de ses recherches. Dans sa grande histoire du rap parue dans le magazine *Sounds* de novembre 1981, il décrit la virtuosité de DJ Theodore, qu'il avait observé avec « la plus grande attention » : « À gauche tourne par exemple "Heartbeat", à droite il pose en même temps le disque qu'il a choisi, il pointe avec assurance l'aiguille quelque part au milieu et martèle à petits coups le bord du disque en un rythme de mitraillette rapide et syncopé. Il pousse le fader de la table de mixage tout à fait à gauche, dit quelque chose à son assistant, lequel fouille dans une caisse pour en retirer un autre disque. Même jeu, mais cette fois c'est une ligne de basse hachée qui retentit. Peut-être en même temps a-t-il baissé la basse d'"Heartbeat" et pourvoit-il le tout d'une réverb dub ; il donne libre cours à son imagination. Certes ça ne rappe pas, mais le type à sa gauche dit quelques mots en rythme, commente les événements. [63] »

DJ Theodore appartenait déjà, selon Flash, à la deuxième génération des DJ hip-hop, et dès 1981, il eut lui-même ses disciples, qui incarnèrent la troisième génération. Flash considérait la transmission de son savoir – sous la forme de disques, de démonstrations live et d'explications – comme une partie intégrante de sa mission : « J'apprends à de plus en plus de gosses qui veulent eux-mêmes devenir DJ. Ils m'observent et demandent : "Flash, comment tu fais ceci ou cela." [64] »

Le chef-d'œuvre de Grandmaster Flash, « The Adventures of Grandmaster Flash on the Wheels of Steel », paru en 1981, devint l'ABC de tous les DJ en herbe. Ce disque contenait toutes les possibilités, les finesses et les subtilités du mix et du scratch sur vinyle. Les « Wheels of Steel » [roues d'acier] étaient le surnom affectueux des platines, qui étaient devenues, entre les mains des DJ, de véritables instruments. Le *turntable jazz* que joue Grandmaster Flash dans « Adventures » constitua le premier inventaire de tout ce qu'un DJ pouvait concocter avec ses disques et ses platines. Pour *The Source*, ce disque marque la naissance du cut DJ : « Dans ce (disque), le premier et probablement le meilleur de son genre, Flash a cousu des fragments musicaux et des phrases parlées en une durable tapisserie d'art sonore. [65] »

Pour tisser à la perfection ce tapis de son, Flash utilisait une troisième platine. Pendant que les drumbeats tournaient sur les deux platines

enclenchées ensembles par le crossfader, un disque était posé sur la troisième platine, grâce auquel on – en l'occurrence Flash – pouvait remplir les « trous » : « Ça peut être n'importe quoi. J'ai ici des disques qui dans l'ensemble sont de la merde, mais il y a dessus douze secondes que je peux utiliser, parfois juste un mot, "*shoot*" ou "*pow*" ou quelque chose du même genre. Ou alors je prends un disque comique comme toile de fond (comme l'extrait d'un disque de Richard Pryor sur "Adventures"). Ou alors une sonnerie de téléphone, une sirène de police. Je mixe tout ça ensemble. [66] »

Pour ne pas perdre la vue d'ensemble sur son travail en mixant, Grandmaster Flash répartit ses disques dans cinq caisses. La première caisse était destinée aux morceaux lents comme « Heartbeat », la deuxième à des morceaux assez lents comme « Good Times », la troisième à des pièces au tempo moyen comme celles de Kurtis Blow, et finalement la quatrième pour tous les morceaux plus rapides, comme le « Give it to me baby » de Rick James. La cinquième boîte hébergeait toutes sortes d'effets spéciaux (en particulier le disque de Kraftwerk *Trans Europe Express*) qui intervenaient comme break, comme bouche-trous ou comme éléments perturbateurs. À partir de ces cinq caisses, Flash pouvait composer ses morceaux. Et comme un compositeur ou un musicien, Flash méditait sa musique. « J'étudie les théories, je dors et je rêve des trucs que je veux réaliser aux platines. Le lendemain je me lève, j'essaie, j'essaie et j'essaie et je prends tout sur cassette. Je donne les cassettes à des potes chauffeurs de taxi et à des gens que je connais qui trimballent des radiocassettes et qui jouent mes bandes. »

Avec le scratch et le mix, les formes de bases de l'art du DJ avaient été inventées. Par la suite se mit en branle un progrès dans la maîtrise et le raffinement de ces techniques de DJ, jusqu'à atteindre la perfection absolue connue de nos jours. Flash interpréta cette évolution comme une incitation au perfectionnement de sa technique de *showman*. Pour le DJ, devenu une star, il était aussi important de paraître à son avantage pendant ses mixes et ses scratches. Fab 5 Freddy raconta à Hans Keller de quelles performances acrobatiques Flash était capable. « Putain, et il le faisait avec les coudes, avec les pieds, mec, putain, et avec la tête, et les gens se tenaient là et mataient. Et après ils s'en allaient, putain, et ils disaient, yo man, il l'a fait avec les pieds. Et naturellement personne ne croyait ça. Et à la prochaine fête de Flash c'était bourré, il a fait un cut avec les pieds, mec, je te jure, putain s'était incroyable. Il a enlevé ses chaussures et ses chaussettes et il y est allé avec ses orteils. [67] »

Quand Flash, Herc et Theodore eurent finit de mettre au point toutes les disciplines techniques qui constituent l'art du DJ (1977-79), plus personne ne pouvait faire abstraction des possibilités insoupçonnées que cette nouvelle musique comportait. La naissance du rap était passée inaperçue[68], écrivit en 1992 Jefferson Morley en soulignant que le hip-hop n'était au début qu'un phénomène local : la culture de quelques quartiers noirs de New York.

La marginalité de cette culture au sein de la société et son éloignement du show-business la forcèrent dès ses débuts à se frayer sa propre voie. Comme Herc et Flash le firent souvent remarquer, ils durent fabriquer eux-mêmes leur matériel. Leur pauvreté les condamnait à se forger leurs propres techniques. Le proverbe borné qui dit que la nécessité rend inventif se révèle exact quant à la naissance du hip-hop. Comme des enfants chez un ferrailleur, ils tiraient leur savoir directement des platines, des tables de mixage et des enceintes. « Démolir plein d'équipement pour comprendre comment c'est fait », c'est ainsi qu'en 1993 Flash résume cette phase d'expérimentation.

Flash, qui parmi les DJ historiques était le seul à avoir suivi une formation d'électricien, inventa la *beat box* : « La boîte à rythme représentait une tentative pour proposer quelque chose de différent des techniques que j'avais créées pour divertir la foule.[69] » L'unité de base du DJ, composée des platines et d'une table de mixage, fut complétée par une batterie électronique qui avait en mémoire une paire de motifs rythmiques entraînants qu'elle répétait indéfiniment – comme un métronome – lorsqu'on appuyait sur un bouton. Flash avait découvert l'appareil auprès d'un ami batteur, qui l'utilisait pour contrôler son tempo et sa précision. Il acheta l'appareil, le brancha à son installation et l'appela *beat box*. « Le batteur m'a appris à l'utiliser. Quand mon partenaire Disco Bee arrêtait la musique, j'enchaînais en douceur [*segue*], de sorte qu'on ne pouvait pas dire où la musique cessait et où je commençais.[70] » La boîte à rythme affranchit pour la première fois le DJ de ses platines pour l'introduire dans le monde des musiciens et de la libre composition. Le fondement de son activité créatrice n'était plus désormais sa collection de disques personnelle, mais une boîte à rythme électroniquement amplifiée, capable par ses battements de tisser des transitions entre les morceaux. La boîte à rythme fut le deuxième pas significatif sur le chemin d'une production musicale individuelle. Alors que le travail sur les disques renvoyait exclusivement à l'histoire antérieure de la musique, la *beat box* – même limitée à quelques motifs

rythmiques – ajouta une sonorité personnelle, actuelle et contemporaine au collage de morceaux « anciens ».

Cependant, à la fin des années 70, le hip-hop était loin d'être pris au sérieux en tant que style musical. C'était l'apanage des B-Boys du Bronx et de Harlem, et il n'existait qu'à l'occasion des fêtes et sur quelques cassettes vendues dans le ghetto comme des objets de prix. Ces cassettes, rappelle Afrika Bambaataa, constituaient à proprement parler les premiers albums de hip-hop, et Grandmaster Flash souligne le point suivant : les enregistrements sur cassette étaient alors ce que sont les disques de nos jours : ils n'étaient pas seulement achetés par de nombreux fans, mais aussi – c'est ainsi que les trois DJ tissent leur légende dans l'interview de *Source* – par des conducteurs de taxi et des chauffeurs, qui par ce moyen alléchaient leurs clients pour allonger les courses : « Ce qui se passait, c'est que des gens appelaient un taxi, et s'ils avaient une cassette artisanale de Herc, ou une de Bam, ou une de Flash, ce client-là pouvait bien rester dans la voiture toute la journée. Ainsi ces taxis se faisaient plus d'argent et en même temps ils nous faisaient de la pub. [71] »

Michael A. Gonzales décrit, dans son introduction à *Bring the Noise,* l'emprise que le hip-hop exerçait en 1977 sur Harlem. De toutes parts des beats puissants se faisaient entendre, dans les rues, dans les parcs et dans les taxis. On dealait les cassettes comme de la drogue : « On se planquait devant chez José, la boutique locale de bonbons et de flippers, avec mon pote Darryl, on se tapait la conversation, un type avec un jean Lee et des Pumas noires délacées nous approche et dit : "Yo. Mes frères ça vous intéresse de m'acheter de la musique ?" Darryl et moi on se regarde en souriant : "Quelle sorte de musique ?", je lui demande. Le frère nous regarde sans rien dire, comme s'il cherchait les mots justes pour s'exprimer. Puis il marmonne : "Écoute, mon frère, je vends des cassettes de cette nouvelle merde, ce rap… tu vois ce que je veux dire, mon frère ? J'ai des cassettes de ces frères du Bronx – vous savez, Flash et Herc et Bambaataa, j'en ai aussi de ces négros des quartiers chics [*uptown*] comme Kurtis Blow et Spoonie Gee." Les mêmes chuchotements et les mêmes gestes que les dealers qui essaient de revendre leur drogue, c'est comme ça que ce frère refourguait des cassettes. [72] »

C'est son éloignement de l'industrie discographique qui permit à la culture hip-hop, à l'abri de toute tentative de commercialisation ou de récupération, de se développer dans son propre milieu subculturel, d'y mûrir et de s'y fortifier. « La nouvelle musique », expliquait en

1965 le pionnier de la musique électronique, Karlheinz Stockhausen, « est à proprement parler moins une conséquence, le produit sonore d'une pensée ou d'une façon de sentir des compositeurs modernes, moins l'expression personnelle du compositeur (elle l'est certes aussi) qu'une musique qui, pour ceux-là mêmes qui l'ont découverte, qui l'ont fait se produire, est étrangère et inconnue (…). Le processus du renouvellement va sans cesse de l'avant ; sans cesse se révèle un imprévisible processus grâce à quelques individus créateurs qui possèdent un sixième sens qui leur indique où et comment on peut dépister l'inconnu ; qui ne se sont pas donné comme mission de créer du nouveau, mais plutôt de le rendre possible, de le faire survenir.[73] » Ainsi considéré, le hip-hop comme nouvelle musique avait pas mal de temps pour « survenir ». Des DJ tels que Grandmaster Flash et Kool DJ Herc pouvaient sans contrainte et en toute décontraction laisser cette musique « se produire ». À l'insu du reste du monde, l'existence de hip-hop, du rap, de la breakdance et du graffiti n'était connue, depuis leurs débuts en 1973 jusqu'en 1979-80, que de leurs adeptes. C'est pendant cette période que furent définis et intégrés les principes élémentaires de la culture hip-hop. Quand le reste du monde se mit à s'intéresser à ce « nouveau truc noir » venu du Bronx et de Harlem, celui-ci s'était affermi et fortifié, de sorte que l'engouement qu'il provoqua ne put en rien lui retirer de sa force et de son intention initiale. La culture des années 80 avait ainsi découvert le seul positionnement authentique, et en ce sens non postmoderne, qui lui fût possible.

Afrika Bambaataa et la Zulu Nation

Dans la liste qu'il a lui-même dressée des moments les plus importants de l'histoire du hip-hop, Afrika Bambaataa se situe lui-même à la deuxième place (derrière Herc, le découvreur du breakbeat) pour l'invention du terme « hip-hop »[74]. Cette auto-estimation semble fondée. Sans même mentionner ses idées en matière de musique et de technique, c'est bien grâce à Bambaataa que le hip-hop a acquis une conscience politique et sociale. Ayant grandi à la fin des années 60, marqué par les actions et les idées du mouvement des Black Panthers, Bambaataa s'enrôla très jeune chez les Black Spades, un gang tristement célèbre qui livrait de sanglantes batailles aux bandes rivales. Pour Bambaataa, le gang représentait la sécurité et une patrie. Il faisait office de famille de substitution pour tous les jeunes du ghetto qui ne connaissaient que des liens familiaux distendus. En outre, les Black Spades vous apprenaient à survivre dans la rue. Les années 60 avaient vu la

transition d'une certaine conception de la « négritude » vers une nouvelle conscience identitaire qui affirmait la fierté d'être noir [*black and proud*]. Comme d'autres jeunes qui avaient grandi à cette époque et qui percevaient le nationalisme noir comme une libération, Bambaataa s'est construit un point de vue sur ce que devait être la communauté noire et comment elle pourrait fonctionner.

Alimentée par une consommation de drogues excessive et mise au défi par la politique répressive des autorités municipales, la violence engendrée par les gangs connut une escalade spectaculaire entre 1968 et 1973. Bambaataa fut bien souvent témoin des violences qui opposaient les Noirs.

En 1975, après avoir vu son ami Soulski se faire descendre et mourir avec neuf balles dans le corps, il prit ses distances avec les gangs[75]. Quand il était membre du gang, Bambaataa s'intéressait déjà beaucoup à la musique, en particulier aux premiers DJ disco tels que Pete Flowers ou Kool DJ Jones. La première fois qu'il entendit Kool DJ Herc (comme lui membre des Black Spades) mixer des breakbeats, il fut profondément impressionné et commença à s'intéresser à la nouvelle culture du Bronx plutôt qu'au gang. À côté de l'éveil de la culture hip-hop, d'autres facteurs contribuèrent à son dégoût croissant de la vie de gang : la haine qu'éprouvaient les femmes (telles Lysistrate) pour leurs maris violents[76] et la sauvagerie des flics en maraude chargés, à leur retour du Viêt-Nam, de faire la chasse aux gangs. En outre, de nombreux membres de gang mouraient de leur consommation de drogues dures.

En fin de compte, la conjonction de tous ces éléments entraîna la désintégration de la structure des gangs. Bambaataa conservait pourtant une fascination pour l'idée d'une communauté noire bien organisée, offrant une sécurité autant intellectuelle que sociale. Cette nostalgie le conduisit à s'affilier à la Nation of Islam. Mais Bambaataa aspirait à une forme communautaire différente de la stricte organisation du mouvement musulman. Il se souvint alors d'un film britannique qu'il avait vu quand il était plus jeune : *Zulu*, avec Michael Caine en vedette. Dans ce film, les Noirs – « pour la première fois », d'après Bambaataa – ne sont pas présentés comme de diaboliques sauvages, mais comme de courageux guerriers défendant leur terre contre l'armée britannique. Depuis ce film, Bambaataa désirait fonder une nouvelle nation zouloue et devenir le chef de cette organisation. Quand il était jeune, il avait adopté le nom de Bambaataa en souvenir d'un chef zoulou du XIXᵉ siècle. Ce nom signifie quelque chose comme « chef



Afrika Bambaataa
au Roxy, New York

bienveillant »[77]. Malgré le mouvement des droits civiques, les Black Panthers et la contestation hippie, Bambaataa resta fidèle à l'idée d'une nation zouloue[78].

Alors qu'il était encore au lycée, il fonda un groupe qu'il appela « The Organisation » et qui donna naissance en 1975 à la « Zulu Nation ». Le 12 septembre 1975[79] eut lieu le « premier hommage annuel et universel des Zulus à James Brown, Sly and the Family Stone et aux pionniers du hip-hop[80] », qui sur le champ rendit célèbre la Zulu Nation, alors composée de cinq breakdancers. C'était le début de la carrière de « l'institution du hip-hop qui eut la plus longue durée de vie » (George). À peine deux ans plus tard, la Zulu Nation possédait des « ambassadeurs » et des « consulats » dans chaque grande ville des États-Unis et dans de nombreux pays d'Europe, d'Asie et d'Afrique.

De nombreux rappeurs, des DJ et des producteurs célèbres sont membres ou sympathisants de la Zulu Nation, et Bambaataa en est toujours le roi-président.

Aux yeux des intellectuels blancs d'Europe et d'Amérique, cette association quasi religieuse, quasi mythique et quasi politique, rassemblant de jeunes breakdancers et un DJ, pouvait paraître niaise ou extravagante. Pour les Noirs qui habitaient le ghetto au milieu des années 70, elle représentait la possibilité de sortir du cercle vicieux de la criminalité des gangs sans devoir renoncer à la protection et à la sécurité qu'offrait le groupe. Au lieu de se tirer dessus, de se battre, de dealer ou de voler, les jeunes réunis en bande préféraient danser, dessiner, scratcher et rapper. La criminalité se transforma en activisme culturel. Les gangs ne réglaient plus leurs différents à coups de revolver, mais en se livrant des duels de DJ ou de breakdance, dans lesquels Bambaataa et la Zulu Nation assuraient souvent le service d'ordre.

Cependant la Zulu Nation, en tant qu'association de B-Boys, ne prenait pas seulement soin et n'assurait pas seulement la protection de la culture hip-hop naissante, mais renforçait également le nouveau nationalisme noir qui, dans les années 80, devait influencer l'idéologie du hip-hop et par là même celle de nombreux jeunes Noirs. En liaison avec un revival de formes plus anciennes du radicalisme et du nationalisme noir, il réactiva la tradition noire d'une agit-prop rythmique qui, passant par les griots, les « fanfaronnades rythmiques » [*rhythmic boasts*] de Mohammed Ali et le « Message Rap » d'un Gil Scott-Heron, aboutit aux premiers morceaux de rap. Gil Scot-Heron avait justement essayé de préserver l'idée du Black Power malgré l'individualisme des années 70 [82]. Diedrich Diederichsen (un intellectuel blanc) interprète le nationalisme noir comme une résurgence du tribalisme, une tentative pour se créer une force autonome : « Il ne s'agit pas d'une position affirmant que la vie dans le capitalisme ne peut être vécue que comme une maladie ; il s'agit au contraire d'une tentative pour surmonter vraiment cette maladie et pour instaurer des rapports sains. Ce nationalisme possède ces aspects utopiques, il connaît l'universalisme, celui d'une négritude universelle, une nation noire universelle. Et cela malgré les stratégies particularistes que lui a imposé la nécessité dans l'Amérique actuelle, ou peut-être grâce à elles. [83] » Afrika Bambaataa a transmis à la culture hip-hop ce caractère utopique et, de ce fait, a fourni des constantes qui marqueront la vision du monde de nombreux artistes ou adeptes du hip-hop. Dès ses débuts, le hip-hop joua pour le nationalisme noir le rôle d'un médium militant.

Jeremy J. Beadle, théoricien de la pop, soutient la thèse selon laquelle le hip-hop serait pour les jeunes Noirs la contrepartie du punk. La disparition des grandes usines situées au cœur des villes, pendant la fin des années 50 et les années 60, avait engendré une nouvelle classe de pauvreté urbaine – des gens (en majorité des Noirs) que la perspective d'un salaire avait attiré dans les grandes cités. Au même moment, Martin Luther King et Malcolm X enseignaient à ces Noirs à lutter pour leurs droits civiques. Beadle : « Au moment même où elle semblait prête à tomber de nouveau dans le piège de la pauvreté, la communauté noire apprenait la fierté, elle apprenait ses droits, elle apprenait qu'on les lui refusait, et donc elle apprit la colère. Il semblait improbable que les subcultures noires à venir se montrent particulièrement calmes et posées. [84] » Pour Beadle, le rap servit dès ses débuts de véhicule à la haine, la fureur et la frustration ; mais là, ce critique pop, un Blanc libéral, oublie que les débuts du hip-hop sont une affaire de musique, et pas tellement de colère. Ou, mieux encore, qu'il est plutôt question de la fierté de pouvoir faire surgir comme par magie une musique fantastique à partir de vieux albums. Là où Beadle a cependant raison, c'est que la rencontre des revendications du mouvement des droits civiques et des progrès de la paupérisation devait marquer la jeunesse. Afrika Bambaataa constitue un bon exemple pour illustrer cette thèse. Cependant, son moteur à lui n'était pas la haine et la colère ; ce qui le motivait, c'était son amour de la musique, et seulement dans un deuxième temps une analyse intellectuelle de la situation des jeunes Noirs et de la « Nation noire » dans son ensemble.

On peut considérer comme un exemple typique de la position centrale occupée par les DJ au sein du hip-hop le fait que la plus importante association du hip-hop à prétentions philosophiques ait été fondée et dirigée par un DJ. Afrika Bambaataa se servit de l'influence qu'il exerçait sur un nombre croissant de jeunes Noirs avant tout pour leur transmettre une conscience historique proprement noire et une vision du monde qui pourrait paraître ésotérique à un intellectuel blanc matérialiste. Bambaataa demeure à ce jour un important idéologue et historien du hip-hop.

Cependant, Bambaataa a également donné une impulsion décisive à la toute jeune culture hip-hop grâce à ses talents de DJ et de musicien. L'amour qu'il vouait à la musique, qui ne se limitait pas à la musique noire mais incluait tous les genres, jusqu'au classique, a étendu le spectre des sons auxquels vient puiser le hip-hop. En grandissant, il n'écoutait pas seulement des disques de la Motown et de Stax,

James Brown, Isaac Hayes ou d'autres musiciens noirs, mais également Edith Piaf, Barbara Streisand, les Beatles, les Who ou Led Zeppelin. Peu après il se mit à s'intéresser aussi à la musique africaine de Myriam Makeba. Bambaataa était réputé pour mixer les disques les plus incongrus dans ses collages sonores, qu'ils viennent des Monkeys, des Rolling Stones ou de Grand Funk Railroad. Dès ses premiers duels de DJ, il épata tout le monde par la variété de sa sélection. Le jeune Bambaataa dut un jour affronter un DJ renommé, Disco King Mario, et ce fut sa collection de sons exotiques qui lui valut la victoire. Bambaataa ouvrait ses prestations avec le générique d'une émission de télévision qu'il avait enregistré sur bande à la maison, et mixait ce petit air avec un beat de batterie agressif. Ensuite venait le générique de la série « The Munsters », puis une transition vers le morceau de James Brown « I Got the Feeling »[85]. Quatre chansons, trois transitions, et Bambaataa gagna le respect dû à un grand DJ.

Il fit de la recherche et de l'acquisition des disques un art en soi. Il écoutait tout sans tabou ni préjugé. Ses vastes connaissances et la richesse de ses archives lui valurent bientôt le titre de « maître des disques »[86] [*master of records*]. Les autres DJ montraient une telle curiosité au sujet de l'endroit où Bambaataa se procurait ses disques, qu'ils le suivaient le samedi quand il faisait ses achats – avec parmi eux Grandmaster Flash, dissimulé derrière ses lunettes de soleil. Les B-Boys se mirent ensuite à l'attendre à n'importe quelle heure chez les disquaires pour voir quels disques il choisirait. Bambaataa : « Du coup j'ai sorti des disques genre Hare Krishna (…) Il y avait des beats, mais…[87] »

Cette comédie du secret autour des disques, matière première des DJ, fut poussée si loin que Flash se mit à plonger ses disques dans sa baignoire pour en retirer l'étiquette. Même alors, certains DJ tels que Bambaataa étaient capables de deviner de quel disque il s'agissait : « J'arrivais à deviner d'après la couleur de l'album. Je pouvais savoir si c'était Mercury ou Polygram.[88] »

L'homme de Harlem : DJ Hollywood

Bien que les grands DJ s'accordent sur les grandes lignes de l'histoire du hip-hop, c'est à peine s'ils parlent d'un homme, célèbre au milieu des années 70, puis retombé dans l'oubli : DJ Hollywood. Selon Fab 5 Freddy, il serait même l'inventeur du mot « hip-hop »[89], et pourtant Herc, Bambaataa et Grandmaster Flash ne parlent plus que par monosyllabes quand Nelson George leur rappelle DJ Hollywood et son

club 371. Pour Bambaataa, Hollywood n'était pas un vrai rappeur, il était trop orienté disco. Et quand George avance qu'Hollywood fut le premier rappeur hip-hop, Flash rétorque d'un « non » laconique [90].

DJ Hollywood a grandi à Harlem, et non dans le Bronx, et donc il évoluait seulement à la périphérie de la véritable culture hip-hop. Selon ses propres affirmations, il commença à rapper en 1970, à l'âge de 14 ans. « Un jour, j'étais tout simplement assis à la maison avec un micro et ma guitare. Je regardais dans le miroir et la radio était en marche. Le DJ annonçait "Salut, vous êtes sur WBLS, etc." Il rappait ! Et je me suis dit "Hé, c'est ce que t'as toujours cherché à faire." J'ai attrapé mon micro et je me suis lancé : "Salut, je suis DJ Hollywood. Écoutez-moi ce son. Et c'est parti." Des phrases courtes et simples. Après, j'ai fait le tour des petits clubs de Harlem avec tout ça, et j'ai continué. [91] » La musique sur laquelle rappait Hollywood, c'était le son d'où émergeait à la même époque la musique disco : de la soul rapide et des morceaux de funk. Dès 1973, DJ Hollywood tenait les platines, mixait et rappait dans la célèbre boîte Charles Gallery. « Je rappais en accompagnant la foule. Je disais "*Partytime*" ["C'est l'heure de la fête"] et ils répondait "*Anytime*" ["Quand tu veux"]. Il y avait un jeu de va-et-vient comme ça. [92] » Au milieu des années 70, il atterrit au 371, un club du Bronx où il officiait le vendredi et le samedi. Ce sont ces soirées qui ont lancé sa réputation. Pour Kurtis Blow, Hollywood fut « le premier roi du rap [93] ». Pour les puristes du rap – tels que David Toop –, Kool DJ Herc demeure cependant le premier « véritable rappeur ». Bambaataa ne mentionne même pas DJ Hollywood dans son histoire du hip-hop [94]. Nelson George, dans un article datant de 1980 consacré aux « *rapping deejays* », le présente comme un charmant amuseur, alliant l'humour noir (des Afro-Américains) à de véritables talents de DJ, et à un flair infaillible pour dénicher les tubes susceptibles de déchaîner les danseurs. George l'avait vu pour la première fois en concert à Harlem en 1977, à une époque où ses cassettes se négociaient déjà très cher et où ses soirées au 371 étaient mythiques. Son travail consistait à boucher les trous entre deux groupes de la manière la plus divertissante possible. Cependant, petit à petit le bouche-trou devint l'attraction principale, et les têtes d'affiche en étaient réduites à de simples intermèdes au sein de la prestation de Hollywood. Les deux mille Noirs et Latinos qui formaient le public lui accordaient toute leur attention. « Avec les grooves de "Sexy", le tube de MFBS, en fond sonore, Hollywood se lançait dans un *scat rap* à la manière d'Eddie Jefferson, "*Hip, hop de hip be de hop, de hip hop, hip de hop. On and on and*

on and on. Like hot butter on what… ?" ["… comme du beurre fondu sur quoi ?"], puis il coupait alors la musique juste au moment où la salle entière hurlait "*popcorn*". Un énorme gymnase scolaire s'était transformé en une discothèque gigantesque, et les gens dansaient partout. [95] » DJ Hollywood était un peu démago, et donc il avait du succès ; mais il n'apparaît qu'en marge de l'histoire de la musique hip-hop.

Des mots sur un beat : les débuts du rap

Il y a eu du rap bien avant l'apparition de la musique rap. Comme nous l'avons déjà signalé, l'usage ludique et artistique du langage est une longue tradition des cultures africaines et afro-américaines[96]. Les premiers rappeurs de la culture hip-hop en gestation étaient les « assistants » des DJ. Cependant, le premier DJ hip-hop rappait lui-même. Kool DJ Herc, qui, du fait qu'il était Jamaïcain, prenait pour modèles les DJ qui se livraient au toasting, branchait un micro à sa table de mixage, et faisait, au son des breakbeats, son propre éloge, celui de son sound system et celui de la fête dans laquelle il mixait. Sa voix de stentor lui assurait l'attention de la foule, aussi forte que puisse être la musique. Herc rappait jusqu'à avoir une parfaite emprise sur son public. Cependant, son rap n'était rien d'autre qu'un complément au travail de DJ qu'il accomplissait aux platines, avec ses vinyles et sa table de mixage.

D'après les trois pères fondateurs du hip-hop, le rap comme expression autonome – c'est-à-dire dans un contexte musical, mais pas réduit au rang d'accessoire – apparut avec un « des mecs de Herc », en l'occurrence Coke La Rock, qui bavardait et parlait pendant que Herc mixait ses vinyles. Herc : « Des petites phrases et des mots du quartier qu'on utilisait dans la rue, c'est ça qu'on balançait au micro. Comme si on parlait avec un pote qui se trouvait au milieu de la foule. [97] » Les mots, les rimes et les anecdotes étaient improvisées sur la musique, selon le feeling.

Le membres du collectif [*posse*] de Grandmaster Flash, connus plus tard sous le nom de Furious Five, passent pour les premiers rappeurs à avoir fait évoluer cette pratique : plutôt que de poser des mots sur la musique, ils firent de la musique avec les mots. « Ils ont commencé à rimer[98] », explique Bambaataa avec désinvolture. Keith Wiggins, un ami de Flash, qui prit plus tard le nom de Cowboy, s'adressait directement aux danseurs et les impliquait dans ses rimes. Flash : « Il disait des trucs comme "Lancez vos bras en l'air. Balancez les comme si vous n'en aviez rien à faire ! Si vous aimez les sons qu'on vous balance, que

quelqu'un nous dise '*Oh, yeah !*'" Et il obtenait un énorme OH YEAH en réponse, alors je me suis dit que ce type pouvait m'aider. [99] » Il avait d'autres dictons, comme « *Clap to the beat !* » [« *Battez des mains en rythme* »] ou « *Somebody scream* » [« Allez, criez ! »] [100]. Cowboy possédait une voix puissante qui attirait l'oreille du public et le poussait à hurler. Bientôt, où qu'il ait à mixer, Flash ne put plus se passer de lui.

On peut noter avec intérêt que Flash justifie la nécessité d'un MC (Master of Ceremony) par le fait que le public, fasciné par la virtuosité des mixes et des scratches, cessait de danser. « La foule s'arrêtait de danser et s'assemblait autour de moi, comme pour un séminaire. C'était pas ce que je voulais. [101] » Flash avait besoin d'un amuseur, d'un « animateur » capable de convertir sa virtuosité de DJ pour le plaisir des danseurs. Ces exigences dépassaient pourtant le travail d'un simple animateur. Ce qu'on attendait, c'était un MC qui ne se contentait pas de connaître la musique des DJ, mais qui surtout la comprenait. « Cette personne devait être capable de parler sur tous les scratches obscurs que j'exécutais. Je fais ça tout le temps, alors il faut avoir de l'oreille pour s'y retrouver. Même maintenant, je pourrais me rendre dans un club et si je me mets à faire un cut et à le faire tourner, ils rappent ; mais si je stoppe sur le beat, ils sont perdus. Il y en a qui arrivent à s'accrocher quand on fait entrer la musique sur le beat. [102] » Cowboy pouvait faire tout cela, et d'une manière fantastique. Il inventa des dizaines de dictons pour faire l'éloge de Grandmaster Flash et faciliter l'accès à la musique. Ses discours remplirent leurs objectifs : ils firent oublier par leur volubilité la virtuosité du DJ tout en la glorifiant avec lyrisme.

Dans le *posse* de Flash figurèrent bientôt également, aux côtés de Cowboy l'*entertainer*, Kid Creole et son frère Melle Mel. Ces deux hommes « furent les premiers à assurer un véritable flow et à apporter un caractère poétique à leurs rimes. Ils furent les premiers techniciens de la rime. Ils furent les premiers à s'envoyer une phrase comme au ping-pong. [103] » Mel et Creole eurent tôt fait de mettre au point un style de rap bien à eux et introduisirent des passages vocaux d'une longueur conséquente, qu'ils devaient ensuite exécuter sur les breakbeats de Grandmaster Flash. À côté de ces passages de pur rap, il y avait également des éléments de chant, voire des chœurs. Les MC commençaient à assumer un statut de star aux côtés du DJ. Leur nouvelle assurance se reflète dans les textes qu'ils débitent, comme par exemple dans « Superrappin' » de Grandmaster Flash & The Furious Five :

MCs, disc jockeys to all the fly kids and the young ladies
Introducin' the crew ya got to see to believe
We're one, two, threen four, five MCs
I'm Melle Mel and I rock so well
And I'm Mr Ness because I rock the best
Rahiem in all the ladies dreams
And I'm Cowboy to make you jump for joy
I'm Creole – solid gold
The Kid Creole playin' the role
Dig this

We're the Furious Five plus Grandmaster Flash
Givin' you a blast and sho' 'nuff class
So to prove to ya all that we're second to none
We're gonna make five M.C.s sound like one (…)
We're five MCs and we're on our own
And we 're the most well known on the microphone
And we throw down hard and we aim to please
With finees to impress all the young ladies
We got rhymes galore and that's a fact
And if the satisfaction's guaranteed to cause a heart attack
We are the best as you can see
So eliminate the possibility
That to be an E-M-C-E-E
Is not a threat to society (…)
To the hip hop, hip hop, don't stop, don't stop that body rock
Just get with the beat, get ready to clap
Because Melle Mel is startin' here to rap
Ever since the time at my very first party
I felt I could make myself somebody
It was something in my heart from the very start
I could see myself at the top of the charts
Rappin' on the mike, makin' cold cold cash
With a jock spinnin' for me called DJ Flash[104]

Les MC et les DJ à tous les kids et les demoiselles
On vous présente le crew qu'il faut voir pour le croire
On est un, deux, trois, quatre, cinq MC
Moi c'est Melle Mel, je balance super
Et moi c'est Mr Ness, je balance encore mieux

Rahiem, dans les rêves de toutes les demoiselles
Moi c'est Cowboy, je vous ferai sauter de joie
Moi c'est Creole – de l'or massif
Kid Creole joue son rôle
Prends-toi ce son

On est les Furious Five avec Grandmaster Flash
On vous explose, on montre notre classe
Et pour vous prouver qu'y a pas mieux que nous
On va faire sonner cinq MC comme un seul homme (…)
On est cinq MC, on est là tous seuls
On a la meilleure réputation au micro
On y va à fond, ce qu'on veut c'est vous plaire
Avec finesse pour impressionner les jeunes filles
On a un paquet de rimes, c'est un fait
On garantit que vous aimerez tant que vous aurez une attaque
C'est nous les meilleurs comme vous voyez
Alors éliminez la possibilité
Qu'être un MC
N'est pas une menace pour la société (…)
On fait hip hop, hip hop, t'arrêtes pas, arrêtes pas de te balancer
Restez dans le rythme, soyez prêts à taper des mains
Parce que Melle Mel se met à rapper
Depuis le jour de ma première soirée
J'ai senti que je pouvais devenir quelqu'un
C'était dans mon cœur depuis le début
Je me voyais au sommet des charts
Rappant au micro, me faisant plein plein de thunes
Avec un DJ qui joue pour moi – son nom c'est DJ Flash

Pour Steven Hager, c'est en 1978 que le centre de gravité de la musique hip-hop s'est déplacé du DJ vers le MC. Après avoir souvent vénéré les DJ comme des héros, les jeunes firent des MC leurs nouvelles idoles. Les DJ avaient inventé la musique hip-hop, mais ce sont les rappeurs et les MC qui ont coulé le flot des breakbeats dans une structure de chanson classique, avec parties vocales, refrains et couplets qui rendirent plus accessible et compréhensible une musique abstraite.

Malgré ces changements de popularité et le désaccord croissant au sujet des différences de revenus entre DJ et MC, ce qui ne changeait pas, c'est le respect du rappeur pour le DJ :

Clean out your ears then open your eyes
And then pay at the door as a donation
To hear the best sound in creation
He's a disco dream of a man machine
And when it comes to size, ya see what we mean

Ya see his name is not found in the hall of fame but he'll shock
And amaze ya and make ya feel shame
He takes a lime from a lemon
From a lemon to lime
He cuts the beat in half the time
And as sure as three times two is six
Ya say Flash is the King of the quick mix[105]

Nettoie tes oreilles et ouvre les yeux
Et laisse un billet à l'entrée
Pour entendre le plus beau son de la création
C'est le rêve disco d'un homme-machine
Et quand on parle de taille, tu vois ce qu'on veut dire

Tu vois on trouve pas son nom au panthéon
Il tire un citron vert d'un citron
D'un citron il fait un citron vert
Il découpe le beat en moitié moins de temps
Aussi sûr que trois fois deux font six
Tu reconnais que Flash est le roi du mix rapide

Ainsi était chantée la gloire de Grandmaster Flash dans « Superrappin' ». Ces courbettes des MC devant les DJ ne peuvent faire perdre de vue le fait qu'après 1978-79 le hip-hop, c'était surtout la musique rap dominée par les MC, et non plus par les innovations des DJ. On peut peut-être y voir les raisons du marasme qui affecta le rap au milieu des années 80, une crise telle que de nombreuses personnes pensaient ne jamais pouvoir la surmonter. Des choses extraordinaires furent accomplies pendant la régence des MC, pourtant tout ce qu'on a à faire, c'est prêter une oreille attentive à leurs rimes et à leurs textes.

Word up : que peut le langage pour le DJ ?

Dans le jargon afro-américain, « *word* » [mot, parole] est une interjection, une exclamation ou une interpellation supposée exprimer un

assentiment absolu [106]. « *Word* » devient synonyme de vérité. Dans la parole repose la vérité. L'accord est parfait quand la parole de l'autre partie est prise au sérieux et quand on peut acquiescer à cette même parole – c'est-à-dire, à ce discours. La vérité se manifeste ainsi, à chaque fois renouvelée, quand l'expression « *word* » annonce un consensus entre les deux parties engagées dans la communication. Dans les concerts de hip-hop, les instants de plus grande communion et de plus grande euphorie surviennent quand le public manifeste son approbation au rap du DJ par des « *word* » ou des « *word up* ».

Pour que le langage en tant que discours puisse supporter le consensus et la vérité, toute position hégémonique du discours dominant doit être rejeté. Ce rejet est un des motifs centraux de l'art verbal afro-américain, lequel n'est essentiellement pas une culture écrite, mais orale. La lutte contre les signifiants dominants, comme Lacan devait l'écrire, se produit de manière décalée, parce que les Noirs n'ont jamais admis la langue des Blancs, ni donc ces « maîtres » qu'elle recèle, mais se sont toujours sentis étrangers à l'ordre symbolique dominant.

« Le mot est le signe idéologique par excellence [107] », écrivait Volosinov en 1929 dans la première théorie marxiste du langage à s'éloigner de la « causalité mécanique » de la théorie du reflet. Jusqu'alors, selon Volosinov, la sémiotique et la linguistique du marxisme se trouvaient encore « au stade du matérialisme mécaniste prédialectique [108] ». Volosinov remplaça le reflet par la diffraction. « L'être qui se reflète dans le signe n'y est pas seulement reflété, mais diffracté. De quelle manière cette diffraction de l'être se définit-elle dans le signe idéologique ? Elle se définit par le chevauchement d'intérêts sociaux d'orientations diverses au sein d'une communauté de signes, c'est-à-dire par la lutte des classes. [109] » Le signe, et avant tout le signe idéologique par excellence, le mot, devient l'« arène de la lutte des classes [110] ».

« Lutte des classes » est une vieille expression, et donc elle-même un signe idéologique en voie d'extinction. De nos jours, on ne peut plus l'utiliser innocemment. Les classes se combattent toujours, mais la lutte des classes s'est fragmentée en petites escarmouches localisées entre fractions de la société et minorités. Le langage de la musique pop, et a fortiori du rap, est le produit de ces conflits, et c'est donc en en cherchant les traces qu'on doit l'étudier. « Le rap véritable vient de l'âme et de l'esprit, du moi profond [111] », explique Chuck D. de Public Enemy, pensant avant tout à la conscience de la minorité noire d'Amérique qui, par le rap, s'est inscrite avec une violence inconnue jusqu'alors dans la conscience publique bien plus vaste de l'Amérique

régie par les Blancs. Les médias propageant la musique rap, la suprématie linguistique de l'Amérique blanche se trouve menacée.

Un trait caractéristique de la violence verbale exercée par la classe dominante est constitué – selon Volosinov – par la tentative « visant à conférer au signe idéologique un caractère d'éternité et d'impartialité vis-à-vis des classes, à réprimer, ou à contenir, la lutte des jugements de valeur sur les questions sociales qui se déroule en lui, et à le rendre univoque [112] ». L'usage noir du langage tend depuis le début à saper ce caractère d'éternité et à faire vibrer la langue. La pratique noire du « *signifying* » [mystification] vise à arracher le langage à l'univocité imposée par la domination blanche et à projeter les mots dans un nouveau contexte, pour voir ce qui peut en survivre. Le *signifying* est un jeu et en même temps un moyen de s'affirmer, de gagner une nouvelle assurance par l'invention de son propre langage. Le « Signifying Monkey » [« Singe vanneur »] est un « personnage folklorique » (Diederichsen) qui apparaît dans un récit mythique représentant l'aliénation des Noirs dans le corps linguistique de l'anglais, la langue des Blancs. Le Singe, singeant ses interlocuteurs, jouant de distorsions linguistiques, de répétitions ou de plaisanteries, affecte d'ignorer la signification des mots et utilise les signifiants comme éléments de base de ses jeux. Il en ressort – selon Diederichsen – un « discours » de l'aliénation, de la fissure et de la division, dont les auteurs « justement, ne pensent pas ce qu'ils disent [113] ». À partir de cette aliénation s'est développée une culture verbale très vivante qui s'est assurée l'autonomie et l'indépendance par une forme de dissidence sémantique.

Greg Tate, un essayiste noir, fait ironiquement observer, dans le cadre d'un commentaire de la théorie linguistique noire (parue sous le titre de « Yo ! Hermeneutics ! »), que les distorsions du langage typiques de la culture noire constituent le signe que les Noirs ne sont pas des primitivistes (comme le supposent les Blancs), mais, des déconstructivistes-nés [114]. Tate, pour que le langage des Noirs ne soit pas plus longtemps interprété de travers, rêve d'un penseur intelligent capable de produire une théorie prenant en compte toutes les études et les réflexions auxquelles il a pu donner lieu. « Yo, Greg, les Noirs ont besoin d'avoir leur propre Roland Barthes, mec. Le déconstructivisme noir en Amérique ? J'ai de l'avance sur ce mec, c'est ce que je me dis quand je lui parle du magazine de mes rêves : "I signify – The Journal of Afro-American Semiotics". [115] »

Dans *Rap Attack*, David Toop a esquissé une histoire des distorsions et de la création linguistiques que les Noirs ont introduits dans la

musique pop. Le hip-hop réunit la poésie de la rue à celle de la pop, leur conférant ainsi une nouvelle force. Sans une véritable compréhension de cette pratique linguistique, les malentendus sont inévitables. Ice T attribue les plus grosses erreurs d'interprétation du rap au caractère incompréhensible du « *shit talkin'* » [baratin dégueulasse]. Le rap, c'est l'art du *shit talkin'*. On le retrouve, d'après Ice T, « dans le langage du ghetto et son machisme, et jusque dans le langage corporel[116] ». L'histoire du *shit talkin'* dans le rap s'étend des récits de la légende de Staggerlee[117] jusqu'aux écrits de H. Rap Brown, ancien ministre de la justice des Black Panthers. Prises dans leur ensemble, ces formes verbales ne constituent « guère plus qu'une forme noire de franche fanfaronnade[118] ». Comme exemple typique de ces rodomontades machistes et hétérosexuelles, Ice T cite l'expression suivante : « Je prends ma queue, je l'enroule trois fois autour de la pièce et je nique ta mère. » Qu'un mec soit incapable d'enrouler trois fois ses parties génitales autour de la pièce, c'est l'évidence même ; de même, il n'est pas forcément intéressé par le fait d'avoir des relations sexuelles avec la mère de son interlocuteur. C'est pourtant comme ça que parlent les Noirs du ghetto. « C'est un truc de Noir. C'est du machisme. Ça ne veut rien dire.[119] »

Ice T est surpris par la critique du rap menée par le féminisme. Pour lui, ces hyperboles, et le hip-hop en recèle d'incroyables, indiquent que le *shit talkin'* n'est pas réductible à la manière courante (blanche) d'utiliser le langage. Les gens qui n'habitent pas le ghetto, ne disposant pas des références sémantiques, considèrent généralement le *shit talkin'* comme une langue artificielle. En aucun cas il ne faut la prendre sérieusement au premier degré (comme le font ceux à qui les codes ne sont pas familiers).

Le fait de s'appesantir, en « lisant » et en interprétant le jargon afro-américain, sur les significations telles qu'elles ont été fixées par l'ordre symbolique dominant, constitue en lui-même un acte d'impérialisme. Le « parler noir » est une langue bien vivante que l'écriture n'a pas contribué à fixer. Pour Volosinov, l'existence d'une langue se constitue principalement dans le dialogue : « Le mot est orienté vers l'interlocuteur, il s'oriente sur ce qu'est l'interlocuteur : une personne du même groupe social (...). Le monde intérieur et la pensée de chaque individu possèdent un auditoire propre, socialement stabilisé.[120] » La réalité, et donc également le sens linguistique, sont toujours déterminés par la communication. La compréhension est dialogique. « La situation sociale immédiate, et le milieu social en un sens plus large, déterminent – pour ainsi dire de l'intérieur – la structure de l'expression.[121] »

C'est précisément ce qu'Ice T a en tête quand il rappelle la singularité du *shit talkin'*. « Rapper, c'est juste un truc qui s'attrape en grandissant dans le ghetto. Je savais écrire mes rimes, parce qu'avant j'en récitais pour les gangs. [122] »

La réplique aux déclarations apparemment misogynes des rappeurs mâles ne peut venir que de rappeurs femmes. Alors le machisme se voit opposé une force féminine. « Le *shit talkin*, ça fait pas chier les femmes du ghetto, parce qu'une fille du ghetto a toujours une réponse pour tout ce que je lui balance. Elles répondent à nos conneries avec un "Va te faire foutre, Ice". C'est tout. Elles ne nous répondent pas "T'es sexiste". Elles répondent avec leur rap à elles. [123] » Toutes les remarques sur le *shit talkin'* tombent elles-mêmes involontairement dans le *shit talkin'*.

Le *signifying*, c'est un travail sur la langue considérée comme un organisme vivant. L'oppression par le langage se trouve relativisée par un jeu sur le langage. La véritable réalité du langage comme discours, c'est – selon Volosinov – « l'événement social de l'interaction verbale, qui se réalise par des déclarations et des contre-déclarations. L'interaction verbale constitue donc la réalité propre du langage. [124] » Dans une culture (et une théorie du langage) centrée sur l'écrit, comme celle qui règne en Europe, ce fait est souvent passé sous silence. Si l'on n'en tient pas compte en interprétant des textes de rap, on n'obtient (ce qui arrive la plupart du temps) qu'une version dub de sa propre pensée. Les langues minoritaires, comme l'explique Gilles Deleuze, ne sont pas simplement des sous-langues, idiolectes ou dialectes, « mais des agents potentiels pour faire entrer la langue majeure dans un devenir minoritaire de toutes ses dimensions, de tous ses éléments [125] ». Deleuze cite en exemple le traitement du langage corporel anglais par les Afro-américains.

La maîtrise du langage dont font preuve les Noirs est dirigée contre le langage de la majorité dominante. Dans « Fight the Power », les membres de Public Enemy explicitent le positionnement de leurs rimes dans l'arène du combat minoritaire :

As the rhythm's designed to bounce
What count's is that the rhyme's
Designed to fill your mind
Now that you've realized the pride's arrived
We got to pump the stuff to make us tough

From the heart
It's a star, a work of art
To revolutionize, make a change, nothin' strange[126]

Comme le rythme est fait pour faire bouger
Ce qui compte c'est que la rime
Est conçue pour remplir pour votre esprit
Maintenant que vous avez réalisé que le temps de la fierté était venu
Faut qu'on en pompe pour devenir forts
Du fond du cœur
C'est une étoile, une œuvre d'art
Pour révolutionner, faire changer, ça n'a rien d'étrange

Le langage est utilisé par chaque bord. Par la majorité dominante pour asseoir sa suprématie, par les opprimés pour marquer leur refus. Chaque signe idéologique, a fortiori le mot, possède deux visages. Marx affirmait qu'il y avait deux langues de classes bien distinctes ; Volosinov n'en voit qu'une, ambivalente dans son usage pratique. « Chaque insulte du langage courant peut se transformer en louange, chaque vérité courante peut sonner pour de nombreuses personnes comme le mensonge absolu. Cette dialectique interne du signe se manifeste dans toutes ses implications dans les périodes de crise sociale et de transformations révolutionnaires[127] », écrivait Volosinov. L'écrasante majorité des textes de rap sont l'expression d'une crise sociale. Le rap a érigé en esthétique la diffraction de l'être dans le mot.

Le *signifying* exprime ce désir de diffraction. Le contrat social sur l'unité du langage et de son utilisation est dénoncé par un acte créateur d'affirmation de soi-même. Les actes de langage des Afro-Américains doivent être conçus comme autonomes. La violence du langage, comme la violence physique, se trouve à l'origine de la fierté. Dans un des tous premiers raps, le « Rapper's Delight » du Sugar Hill Gang, cela se manifeste clairement :

« So when the sucker M.C.s try to chump my style
I let them know that I'm versatile
I got style, finesse, and a little black book
That's filled with rhymes and I know you wonna look
But the thing that separates you from me
And that's called originality[128]

Quand les MC bidon essaient de pomper mon style
Je leur fait savoir que je suis versatile
J'ai du style, de la finesse, et un petit bouquin noir
Plein de rimes et je sais bien que tu voudrais voir
Mais y a un truc entre nous qui va nous séparer
Et ce truc on l'appelle originalité

La diffraction devient un acte créatif et l'expression de la créativité. Du fait que les rimes du rap doivent fonctionner dans un contexte rythmique, elles s'éloignent encore plus du contexte traditionnel du langage (un contexte de domination). Le langage devient irrégulier, hétérogène, et donc difficilement contrôlable. Burroughs voyait dans le langage un virus extraterrestre. Le *signifying*, quant à lui, considère qu'il est de son devoir d'infecter le langage par des équivocités ou des plurivocités, pour l'affaiblir dans sa fonction de système de pouvoir unitaire. Cette utilisation du langage dans la destruction des univocités impérialistes ne constitue pourtant qu'une phase de transition.

La poésie verbale des Noirs est désormais en quête d'une nouvelle unité : le langage unitaire de la puissance noire. Le rap est le témoin et l'acteur le plus efficace de ce passage du *signifying* au *truthtelling*, tel que l'a mis en œuvre la nouvelle historiographie noire. KRS ONE, leader du groupe Boogie Down Productions, est, avec Bambaataa et Public Enemy, un des maîtres à penser de la conscience identitaire noire. À l'instar de bien des rappeurs, il se sent la force d'exprimer des vérités :

So all the racist codes I'll decode, explode (...)
My words are subliminal
Sometimes metaphysical
I teach, not preach (...)
Rap needed a teacher, so I became it
Rough and ready, the beats are very steady
With lyrics sharp as machete[129]

Alors je décoderai tous les codes racistes, je les ferai exploser (...)
Mes mots sont subliminaux
Parfois métaphysiques
J'enseigne, je ne prêche pas (...)
Le rap avait besoin d'un professeur, alors ça a été moi
Sur le pied de guerre, les beats sont réguliers
Et mes paroles sont tranchantes comme des machettes

KRS ONE ne se conçoit pas seulement comme un « missionnaire du rap », comme un « dictionnaire ambulant » ou comme « une véritable légende », mais comme un « révolutionnaire noir[130] » incarnant l'avant-garde intellectuelle de l'insurrection noire. Le rap, c'est de l'art et de la politique, et la principale ligne de front de cette révolution, c'est le langage. Le fait de dire la vérité doit servir de premier pas vers un nouveau monde.

Sur la route du succès

Jusqu'en 1979, le hip-hop est resté un phénomène local qui s'épanouissait à l'insu du reste du monde dans deux quartiers de New York. En cinq ans, sans aucun lien avec l'industrie culturelle, une subculture autonome s'était développée, disposant de sa propre esthétique, de son propre style et de sa propre infrastructure. Elle profitait de la marginalité de sa situation sociale pour évoluer organiquement et en toute authenticité. Quand les premières cassettes franchirent les limites du ghetto, cette autarcie quasi idyllique prit brutalement fin. La jeune culture hip-hop faisait son entrée dans le monde.

Le fait de quitter son environnement social signifiait, pour la culture hip-hop, la perte de son autonomie en matière d'esthétique et de production. Tout d'un coup, les règles du jeu avaient changé. En imposant leurs propres règles, la culture dominante et l'industrie du divertissement définirent leur propre forme de musique rap sans prendre la peine d'étudier la culture dont elle était issue.

Le recours à des artistes étrangers au milieu, qui constituait une falsification, commença dans le hip-hop avec le premier disque paru. Jusqu'en 1979, le rap et la musique breakbeat n'avaient cours que sur scène, comme musique d'ambiance ou de concert, ou bien enregistrée sur cassette. Naturellement, dans une ville comme New York, une explosion culturelle se produisant dans un quartier ne pouvait pas rester éternellement ignorée. Pourtant, ce qui surprend, c'est qu'un groupe de funk sur le déclin répondant au nom de Fatback Band ait pu publier le premier disque de rap de tous les temps. En face B de leur single « You're My Candy Sweet », on trouvait un rap intitulé « King Tim III (Personality Jock) ». À l'instar du groupe, le rappeur ne venait pas de la culture hip-hop originale. Un jour, après avoir entendu rapper DJ Hollywood lors d'un concert à l'Apollo, le groupe se mit en quête d'un artiste vaguement capable de reproduire en studio, pour leur dernier disque, ce genre d'acrobaties linguistiques et verbales. Ils finirent par tomber sur un *conférencier*, King Tim III. Gravé sur vinyle, cette pâle

copie de l'original sonnait précisément comme ce qu'elle était : une pâle copie de l'original. David Toop voit dans ce premier disque de rap un mélange boursouflé du baratin des DJ de radio et des premiers MC, agrémenté de quelques expressions de B-Boys usées jusqu'à la corde [131] ; pour Nelson George, « King Tim III » n'était rien d'autre qu'une « gaffe monstrueuse [132] ». Quoiqu'il en soit, « King Tim III » n'était pas le meilleur choix pour les débuts discographiques de la nouvelle musique. Pourtant, ce fiasco artistique valut au rap son premier succès d'estime : à New York, les disquaires firent passer la face B en face A, et aussi bien le single que l'album du Fatback Band connurent des ventes appréciables.

À peine le hip-hop eut-il quitté le ghetto, que la musique perdit son innocence. Le premier pas vers la reconnaissance publique fut le résultat d'une imposture. Le premier grand tube de rap fut lui aussi le produit d'une falsification. Le Sugar Hill Gang avait été spécifiquement mis sur pied pour l'enregistrement de « Rapper's Delight » ; c'était un assemblage artificiel de rappeurs occasionnels et de B-Boys à mi-temps. Il avait été monté par Sylvia Robinson, propriétaire de plusieurs petits labels, une femme qui avait connu une certaine célébrité dans les années 60 avec un soul rap sans prétention qui lui avait valu un succès d'estime. Le label All Platinum était la plus importante de ses entreprises ; son catalogue présentait un assortiment chamarré de différentes musique noires, de la soul et du funk jusqu'à toutes sortes de chanteurs bizarres, en passant par le disco. Il connaissait un succès modeste et rien n'indiquait que cette situation allait changer si rapidement.

La légende raconte que Sylvia Robinson fit connaissance avec la musique rap soit par l'intermédiaire de ses enfants [133], soit lors d'une visite au Harlem World Disco [134]. Dans *Rap Attack*, le livre de Toop, Lil Rodney Cee, membre du groupe de rap Double Trouble, présente sa propre version et parle de cassettes voyageant jusqu'au New Jersey par l'intermédiaire de parents new-yorkais, pour atterrir finalement chez Mme Robinson. Ce sont ses enfants qui lui auraient apporté les bandes, lui donnant un aperçu de l'activité frénétique que déployait le Bronx. L'enthousiasme que manifestaient ses enfants lui fit flairer un bon coup, et elle prit la décision de faire un disque. L'anecdote racontant comment elle réunit le Sugar Hill Band quelques temps plus tard connaît elle aussi une certaine célébrité : elle découvrit tout d'abord un portier qui rappait dans une pizzeria, puis elle enrôla un ami de son fils aîné. Un troisième rappeur se présenta de lui-même et fut admis dans le groupe [135]. Le lancement de Sugar Hill Gang, le groupe,

se fit de concert avec la fondation de Sugar Hill Records, qui devint le premier label de rap. Grâce à la ligne de basse accrocheuse de « Good Times », le tube de Chic, et à une habile imitation du rap du Bronx, « Rapper's Delight » marchait du tonnerre. Cependant, il ne jouissait pas parmi les B-Boys de la crédibilité de la rue [136]. Ceux-ci savait parfaitement que ces « rimes [137] » avaient été pompées ailleurs : « *To the hip hip hop, and you don't stop to rock/To the bang bang boogie, say up jumped the boogie/To the rhythm of the boogie, the beat.* [138] » Toutes ces phrases avaient été puisées dans le répertoire des véritables MC old school, parmi lesquels les Cold Crush Brothers, DJ Hollywood ou les Furious Five. Grandmaster Caz, des Cold Crush Brothers, se sentait amèrement trahi : les cassettes que passait Hank, le type prétendument découvert dans une pizzeria, n'étaient pas les siennes, mais celles de Caz et de son groupe. « Plus tard, je lui ai demandé : "Alors ?", et il a répondu : "Sylvia a déjà deux rappeurs et elle en veut un de plus. Elle m'a proposé la place." Alors je lui ai dit, "OK, d'accord, je comprends". Si ça avait été moi, j'aurais fait la même chose. Et il me dit : "Ben, je voudrais bien utiliser des rimes à toi." J'ai balancé mon carnet avec mes rimes sur la table et j'ai dit : "Prends ce que tu veux." [139] » Ce que Hank et le Sugar Hill Gang s'empressèrent de faire, sans créditer Caz et sans lui verser la moindre compensation financière. Dans la communauté hip-hop du Bronx, tout le monde savait que « Rapper's Delight » était une arnaque et que le Sugar Hill Gang n'était pas un véritable groupe de rap. Caz : « Quand le disque est sorti, j'allais au lycée Roosevelt et toutes les caisses que je croisais passaient ça sur leur autoradio. Toutes les bagnoles de la rue le jouaient. Tout le monde savait que c'était mes rimes et la moitié des gens venaient me voir, "Yo, j't'ai entendu à la radio !", et l'autre moitié disais "Tu vas pas toucher de l'argent là-dessus !". [140] » Kool DJ Herc (« J'ai pas vraiment apprécié le fait que Hank me connaisse personnellement. (…) Ça m'a rendu malade quand Sugar Hill s'est pointé et à sorti son truc [141] »), Grandmaster Flash (« C'est qui ? [142] ») et Afrika Bambaataa [143] considèrent eux aussi le premier tube du rap comme une énorme escroquerie.

Rien dans « Rapper's Delight » n'était l'expression d'un travail artistique original. Il s'agissait d'une synthèse bricolée pour un disque produit à la va-vite. Sylvia Robinson obtint exactement ce qu'elle voulait : une chanson rap qui n'avait rien à voir avec les véritables rappeurs du ghetto. Pour Jeremy J. Beadle, les chansons apolitiques ne représentent qu'une petite partie de la culture hip-hop : « Rapper's Delight » avait été largement servi en vanité et en arrogance [144].

Les appréciations de nos experts en rap sont sévères, mais compréhensibles dans ce contexte de tromperie. Cependant, quiconque de nos jours écoute ce disque doit reconnaître que sa production est remarquable et qu'il est réellement accrocheur. Plongeant dans ses souvenirs, Russell Simmons, le plus important manager du rap, explique que si tout le monde à l'époque s'est emporté au sujet de ce morceau, il faut bien admettre vu de plus près qu'il a été d'une aide considérable pour les groupes de rap ultérieurs. D'un seul coup, toutes les portes s'étaient ouvertes [145]. Si « Rapper's Delight » avait été d'une aussi mauvaise qualité que « King Tim III », il aurait pu se passer du temps avant qu'une personne étrangère au Bronx n'entende parler du rap.

Arnaque ou percée décisive pour la culture hip-hop ? Il est difficile de juger de la morale quand il s'agit d'œuvres d'art. La morale de la pop s'énonce ainsi : sois jeune, fort, beau, malin, mais surtout aies du succès. Les chiffres de vente et la popularité qui s'y rattache ont autant d'importance que le visage rayonnant de la pop. Qui veut pénétrer dans le monde de la pop doit pouvoir supporter le succès et demeurer incorruptible malgré les tentations. Wonder Mike, du Sugar Hill Gang, avoue qu'il ne désirait pas sonner tout à fait comme les rappeurs new-yorkais : « Mon rap est différent de tout ce qui s'est fait avant. Il est plus clair et plus doux. Pas mal de gens m'ont dit que j'avais une voix blanche. [146] » De la part d'un MC noir, il s'agit là d'une déclaration digne d'intérêt : elle démontre clairement à quel point le Sugar Hill Gang était éloigné de la culture de référence.

Reste à constater que ce disque a joué un rôle historique en inaugurant la plus grande révolution musicale et sociale depuis le rock'n roll [147], comme le fit remarquer Reginald C. Dennis, qui l'a placé au sommet de son classement des vingt-cinq disques les plus importants de la old school. « Rapper's Delight » connut un succès phénoménal et se vendit à deux millions d'exemplaires. La machine du marketing se mit en marche. Les jeunes gens du monde entier paraissaient n'attendre que ce son, et le marché devait maintenant être alimenté. Ainsi le hip-hop prit sa place au sein de la culture pop. L'isolement qui le coupait du reste du monde s'était rompu, la protection qu'offrait la marginalité s'était envolée et l'avenir était devenu précaire dans le labyrinthe des intérêts de l'industrie de la musique.

Le hip-hop était venu au monde, et le monde entier s'intéressait à lui. Bientôt d'autres disques de rap furent mis sur le marché. « Spoonin' Rap », de Spoonie Gee, sortit sur les talons de « Rapper's Delight ». Spoonie Gee était le neveu de Bobby Robinson, le célèbre produc-

teur de r&b (aucun lien de parenté avec Sylvia), propriétaire d'une petite maison de disque baptisée Enjoy. Après le succès du Sugar Hill Gang, Robinson prit la décision de produire rapidement une chanson rap : « Quand j'ai vu le succès du Sugar Hill Gang et comment les gens déliraient sur ce disque, je me suis dit, bon, j'ai pas le temps de faire les choses à ma manière habituelle. Je dois sauter sur ce truc de rap. [148] » En fait, Spoonie Gee était membre du groupe de rap Treacherous Three, qui comptait également dans ses rangs L. A. Sunshine et la future superstar Kool Moe Dee. Pourtant, comme avec les autres disques, ce qui faisait là l'authenticité de la texture artistique fut perdu à la production. Kool Moe Dee raconte à quel point le reste du groupe avait été affecté par cette histoire : « On a demandé à Spoonie, "Pourquoi tu nous as pas emmenés avec toi au studio ?" Il a répondu : "Je pensais pas que ça serait un tel bide." [149] »

De tous côtés, les MC et les DJ se pressaient dans les maisons de disques pour décrocher un contrat. Le succès avait prouvé qu'avec le rap, on pouvait gagner de l'argent et la célébrité. Cette récompense ne fut tout d'abord pas accordée aux inventeurs du hip-hop. Kool DJ Herc ne retrouva jamais son ancienne suprématie ni sa célébrité après avoir reçu un coup de couteau au cours d'un soirée ; Flash et Bambaataa furent forcés de voir des suiveurs et des imitateurs leur passer devant et devenir célèbres.

Grandmaster Flash avait eu l'occasion de devenir le premier artiste hip-hop à faire un disque. Dès 1977, le représentant d'une maison de disques lui offrit d'enregistrer ses breakbeats avec le rap des Furious Five, mais Flash déclina la proposition. « Je dois bien avouer que je m'aveuglais. Je pensais pas que quelqu'un d'autre voudrait entendre un disque réenregistré sur un autre disque avec un mec qui parle dessus. Je pensais pas que ça pourrait toucher les masses comme ça. Je l'ai pas vu venir. [150] » Deux ans plus tard, après la percée du Sugar Hill Gang, il vit clairement à quel point il s'était trompé. Quand plus tard, à l'issue d'une soirée dans laquelle il avait officié, Bobby Robinson vint le trouver et lui demanda s'il ne voulait pas faire un disque avec lui, il donna son accord. Flash et les Furious Five entrèrent en studio et furent bien payés pour leur peine. Cependant Flash se demandait encore si le passage de l'animation de soirée à la production de disque était justifié. « Je dois dire, j'étais pas prêt. J'étais content avec ce que je faisais. Je veux dire, qu'est-ce qui s'est passé, quand Herc a cesser de jouer huit heures par nuit, quand Flash a arrêté de jouer, quand Bam a arrêté de jouer, tout ce qu'on faisait dans les rues, c'était fini. Un DJ pouvait

jouer dans huit clubs différents dans la même nuit sans avoir de véritable public. Y avait plus de champions locaux parce qu'il n'y avait plus personne. Personnellement, je serais bien resté un petit peu plus longtemps à l'écart des disques. C'est pas que je ne voulais pas faire de disque, parce que les disques c'est l'étape suivante si on veut propager la bonne parole musicale. [151] » Bambaataa et Herc, eux aussi, ont perçu la transformation radicale qu'a subi l'environnement authentique du hip-hop. Les soirées n'étaient plus si fréquentées, et à la place on pouvait acheter des disques qui proposaient une musique jusqu'alors exclusivement jouée en live.

Le véritable test d'endurance, « qui permettait de distinguer les hommes des gamins parmi les DJ [152] », consistait à tenir les platines dans des block parties qui pouvaient durer jusqu'à douze heures. Tout d'un coup, des DJ faisaient carrière sans rien connaître des fondements du hip-hop et sans s'être fait les dents dans le Bronx. C'est Kool DJ Herc qui s'est montré le plus affecté par la situation : dans les années 80, devenu toxicomane, il gagnait sa vie sur les chantiers, pendant que ses épigones gagnaient des millions grâce au rap [153]. À l'époque où le rap fut pour la première fois gravé sur vinyle, Herc était tout simplement trop content de son travail en tant que DJ pour s'investir dans la production de disques. « Mon truc, c'était juste de jouer ma musique et d'animer des soirées. Ça ne m'intéressait pas de faire des disques. [154] »

Du hip-hop à la pop (I) : les Noirs et la volonté de puissance

Russell Simmons ne vient pas du ghetto. Son père était inspecteur dans l'éducation publique et enseignait l'histoire des Noirs, et sa mère était fonctionnaire municipal. Simmons grandit à Hollis, un lotissement de la classe moyenne situé à New York dans la circonscription du Queens. Il fréquenta un bonne école et, au milieu des années 70, il se mit à étudier la sociologie. Cependant, comme de nombreux enfants de la classe moyenne, il était fasciné par la culture rebelle, rude et violente du ghetto. Déjà, pendant ses études, il s'était mis, avec son ami Curtis Walker, à organiser des soirées à Harlem, donnant aux jeunes du quartier un premier aperçu du hip-hop. Walker étudiait tout comme Simmons au City College de New York, et la nuit il travaillait comme MC et comme DJ. Un jour, Kool DJ Kurt devait devenir Kurtis Blow, et son ami Russell Simmons son premier manager.

En 1977, Simmons et Walker organisaient à l'hotel Diplomat, dans le centre de Manhattan, des spectacles de rap qui, pour la première fois, mettaient le hip-hop à la portée des gens qui n'étaient pas du


Russell Simons

ghetto. Tout près de Time Square, encadré par des mesures de sécurités draconiennes, était présenté un rap peu fait pour le public branché de Manhattan. Le jour où Kurtis Blow partagea l'affiche avec Grandmaster Flash, quinze mille flyers furent distribués et près de deux mille B-Boys vinrent assister à cette rencontre au sommet. Par la suite, Simmons et Blow s'étant fait un nom dans la communauté, leurs soirées faisaient figure d'événements majeurs pour la scène hip-hop alors en plein développement. Les talents d'organisateur de Simmons et ses qualités relationnelles, qui lui permettaient de traiter avec des représentants de la subculture hip-hop aussi bien qu'avec des personnes étrangères à ce milieu, firent de lui le premier agent du rap. Comme tout autre manager, l'argent l'intéressait, mais il avait également en lui, comme l'écrit son ami Nelson George, « un amour sincère de la musique, ou du moins d'un certain genre de musique, le sien[155] ». Il avait dès le début accompagné la naissance de la « *black teenage music* » – ainsi qu'il appelait le rap –, en tout cas bien avant qu'on envisage la possibilité de travailler avec des rappeurs.

Avec la sortie des premiers disques de rap, en 1979, la situation changea tout d'un coup. Les soirées rap attiraient dès lors jusqu'à quatre mille jeunes gens. Simmons sentit que la nouvelle musique avait besoin d'un manager prêt à la servir avec un dévouement sans faille ; c'est ainsi qu'il entreprit de se forger les outils indispensables à la survie d'un débutant tel que lui (qui plus est noir de peau) dans le milieu de l'industrie de la musique, dominé par les Blancs. Kurtis Blow fut couronné « roi du rap », et en décembre 1979, les deux compères, respectueux des lois du marché, sortirent pour Noël un « Christmas Rap ». À la même époque, Kurtis Blow devint le premier rappeur à décrocher un contrat auprès d'une major – Mercury[156]. Il cessa de faire le DJ pour se consacrer totalement au rap, dont il devint l'une des premières superstars. Ce succès fut pour Simmons un encouragement, et il se mit à promouvoir et à manager d'autres artistes de rap, parmi lesquels Whodini, Dr Jeckyl & Mr. Hyde et Run-D.M.C., le groupe dans lequel rappait Joseph, son frère cadet. C'est ainsi que Simmons se mit en devoir de faire sortir du ghetto économique une culture jeune et qui avait encore besoin d'assistance, pour la guider doucement jusqu'à une industrie de la culture susceptible de lui

procurer la prospérité et de bonnes conditions de production, mais aussi de la récupérer et de l'exploiter s'il n'y prenait pas garde. À cette époque, Simmons avait à peine plus de vingt ans et son travail le passionnait au point qu'il lui arrivait souvent de dormir dans les studios d'enregistrement.

C'est cet enthousiasme qui le distinguait le plus de Sylvia Robinson, du label Sugar Hill Records, et de Bobby Robinson, le patron d'Enjoy : Russell Simmons faisait partie intégrante de la culture hip-hop, et s'il s'en fit le représentant commercial et l'agent publicitaire, ce ne fut pas pour obéir à des considérations stratégiques, mais parce qu'il y était attaché et qu'il voulait faire quelque chose pour elle. Il en est encore ainsi de nos jours.

En 1984, le *Wall Street Journal* encensa le jeune entrepreneur du titre de « nabab du rap [157] ». À cette époque, Simmons avait fondé avec Rick Rubin, un jeune juif étudiant en philosophie, un label appelé à devenir légendaire : Def Jam. Les Beastie Boys, L.L. Cool J., Public Enemy et Slick Rick sont quelques uns des groupes ou des artistes qui firent de Def Jam, au milieu des années 80, une des labels les plus importants et les plus innovants.

Def Jam produisit la bande originale de films tels que *Less than Zero* et *Krush Groove*, et dans *Tougher than Leather*, un film sur le rap, les deux fondateurs de Def Jam coiffèrent la casquette de coproducteurs. Même si Simmons et Rubin se sont séparés dès 1987, laissant le seul Simmons aux commandes de Def Jam, les quelques années qu'avaient duré cette belle aventure avaient marqué un pas décisif dans le succès qui imposa le rap comme musique de la rébellion des adolescents : « Je veux créer des héros noirs qui ont du succès, comme ce que j'ai essayé de faire avec Run-D.M.C. et Kurtis. Je ne dirais pas des héros "«positifs", parce que c'est un piège : il faut que ce soit vrai. [158] »

Cette conception du hip-hop fit de Simmons un des rares représentants de l'industrie discographique à jouir de l'estime et du respect de tous. Mike D., des Beastie Boys, le présentait comme « le genre de mec qui n'a pas peur de se taper le sale boulot [159] », et Ice T cite son nom (ainsi que le sien) parmi les modèles qui prouvent aux jeunes Noirs qu'on peut réussir sans violence et sans se compromettre, malgré sa couleur de peau : « Quoique tu aies à faire, tu peux toujours être un homeboy. C'est pour ça que je leur ressemble toujours et que je traîne avec eux. Russell Simmons n'a pas besoin d'enfiler un costume cravate pour diriger Def Jam. Lui aussi, c'est un frère qui donne le bon exemple à ces gamins. [160] »

Tout comme Russel Simmons, Fab 5 Freddy, de son vrai nom Fred Brathwaite, était là depuis le tout début. À Brooklyn où il a passé sa jeunesse, il subit l'influence de DJ tels que Franckie D., Master D., Pete Jones et Grandmaster Flowers. Fab 5 Freddy passait tout l'été dans les parcs, traînant près des platines. « Je suivais ces mecs (...). J'avais le virus et ça m'intriguait de les voir exécuter leurs techniques. J'étais un de ces gamins qui restent tout le temps plantés devant le DJ. Je faisais un peu la fête, mais ce qui m'intéressait c'était plutôt, merde, qu'est-ce qui se passe avec le DJ ? Tu vois, des trucs comme c'est quoi le disque qui est en train de passer ? Ou pourquoi ça sonne comme ça ? Ou comment ça se fait que j'ai jamais entendu ce disque nulle part ailleurs de toute ma vie ? Quand je le leur demandais, ils me répondait : "Yo, c'est le son des quartiers chics !" [161] » Fab 5 Freddy, qui en réalité faisait du graffiti, était tellement enthousiasmé par la musique qu'il partit acheter des disques à Manhattan. Comme tous les autres graffeurs, il possédait également une importante collection des bandes de Grandmaster Flash.

Les techniques des DJ ont exercé une influence durable sur les graffeurs. En observant les DJ, Fab 5 Freddy avait pu constater quel degré d'enthousiasme un art de qualité pouvait inspirer à la foule et comment il se montrait capable de propager l'euphorie. Il fallait absolument que le graffiti fasse partie intégrante de la nouvelle culture pop des ghettos noirs. « Bien que mes peintures soient influencées par ma perception de la musique, je voulais présenter mes œuvres comme un élément d'une culture totale parce qu'ainsi, pensais-je, elles exerceraient une plus grande influence sur les gens. [162] »

Fab 5 Freddy qui, comme tous les graffeurs, avait commencé par barbouiller des murs et des rames de métro, fit bientôt son entrée sur la scène artistique parmi les mondains de Manhattan. En même temps que des artistes comme Jean-Michel Basquiat, Keith Haring, Futura 2000 et Zephyr, il fut découvert par des galeristes du centre ville et présenté au public. Ses productions furent exposées dans des musées et des galeries du monde entier. Mis à part Jean-Michel Basquiat, il était le seul Noir à pénétrer dans le monde de la bohème élégante. Dès l'âge de 18 ans, Fab 5 Freddy put se frotter à la culture des hipsters blancs, parmi lesquels on comptait Blondie, les Talking Heads, les B-52 et les Sex Pistols.

Fab 5 Freddy, fidèle à la culture hip-hop, continua à rapper sur quelques disques moyens, suivant en cela l'exemple d'autres graffeurs

tels que Futura 2000. Tous deux se considéraient comme des artistes graphiques, mais comptaient sur leurs performances en tant que MC pour garder un contact vivant avec la musique hip-hop. En 1980, Futura 2000 organisa au Mudd Club une exposition des œuvres de graffeurs tels que Keith Haring, Basquiat et Kenny Scharf, Fab 5 Freddy assurant la programmation musicale. L'idée de cette manifestation, c'était de dresser un état des lieux du graffiti au moment où celui-ci s'apprêtait à quitter les tunnels du métro pour surgir dans le monde de l'art. Il s'agissait de mettre en lumière, loin de tout préjugé, la diversité stylistique et l'hétérogénéité de ce nouveau genre artistique. Pour mettre l'accent sur le caractère authentique des œuvres exposées, l'exposition présentait un programme de breakdance assuré par de véritables B-Boys. C'est ainsi qu'Afrika Bambaataa eut pour la première fois l'occasion de tenir les platines dans le centre ville devant un public majoritairement blanc. Les Noirs du public étaient tous des graffeurs. C'était comme un congrès : « Tous les négros que tu rêvais de rencontrer, tes héros, ils étaient là », raconte Fab 5 Freddy. « Tout le monde bavardait et signait le livre du voisin. C'était un super truc. [163] »



Fab 5 Freddy
dans *Wild Style*

Fab 5 Freddy devint une institution, faisant le lien entre la culture hip-hop et la bohème des quartiers branchés. Il collaborait au *talk show* de Glen O'Brien, le rédacteur en chef d'*Interview*, qui connaissait tous les écrivains, les artistes et les musiciens pop importants. Il s'agissait d'un échange réciproque : les intellectuels et les artistes blancs s'étaient montrés très impressionnés par le nouveau phénomène qu'était le rap, ils sentaient toute la force et l'énergie que recélait ce nouvel « art ». En 1980, avec son titre « Rapture », Blondie enregistrait la première chanson pop donnant un reflet du rap, aussi bien musicalement que dans les textes. Fab 5 Freddy y recevait un hommage particulier : toute une ligne de texte lui fut consacrée. Il travailla par la suite comme coproducteur et co-auteur sur *Wild Style*, le premier film sur le hip-hop. Charlie Ahearn, un cinéaste blanc, en était le réalisateur. La même année, Fab 5 Freddy grava le single « Change the Beat » qui, selon son auteur, exerça une grande influence : « C'était le premier disque de rap à utiliser un groove cool et paisible, un beat simple comme un battement de cœur (...). C'est devenu le disque indépendant le plus scratché, derrière James Brown, bien sûr. C'est vraiment devenu un disque culte, et grâce à lui tout le monde à commencé à me connaître. [164] »

Rappant dans « Change the Beat », Fab 5 Freddy parle de l'émotion profonde qui s'empare du MC quand il entre en scène : « Le monde du hip-hop est un rêve/Qui groove au rythme de la réalité/ Suffit d'empoigner le micro et de prendre le contrôle/pour devenir monumental et jouer son rôle/J'ouvre grand les rideaux et je vous montre/que quand je suis au micro, je fais tout péter. [165] » Pourtant, Fab 5 Freddy ne s'est jamais vu comme un rappeur. S'il rappait, à cette époque, c'était parce qu'il voyait là un bon moyen de gagner l'argent du loyer. En effet, malgré un succès considérable, son art était loin de lui apporter la fortune.

Au milieu des années 80, déçu, il cessa de peindre et se détourna d'un milieu artistique qui ne laissait à un Noir que peu de chance de s'imposer. Il se concentra sur la production de vidéos de hip-hop et tourna des clips pour Queen Latifah, KRS One, EPMD, Shabba Ranks, Master Ace, Gang Starr et d'autres artistes de rap. En 1988, MTV lui proposa de présenter une émission qui était en train de se monter. Il s'agissait alors d'une véritable sensation, parce que MTV s'était jusqu'alors strictement refusé à diffuser du rap, une musique radicale, agressive et noire. Sous la condition d'avoir son mot à dire sur la forme de l'émission et sur la qualité (pas de rap BIDON !) de la programmation musicale, Fab 5 Freddy donna son accord. Il ne voulait pas présenter son émission depuis un studio, préférant s'installer dans la rue – au milieu des homeboys –, sur les lieux mêmes dans lesquels le hip-hop avait grandi. Les premières émissions, programmées le samedi, obtinrent les meilleurs chiffres d'audience que MTV ait jamais connus [166]. Depuis lors, *Yo ! MTV Raps* est devenu dans le monde entier le média le plus important pour la diffusion de la culture hip-hop. Grâce aux contacts directs que Fab 5 Freddy entretenait avec la scène hip-hop, cette émission, véritable courroie de transmission avec la culture dominante, s'établit comme la garantie d'une large dissémination de la musique et de l'esthétique du hip-hop, tout en restant largement fidèle à la culture originale.

Comme Russell Simmons, Fab 5 Freddy était un partisan du hip-hop depuis l'époque où ce dernier faisait ses premier pas. Tous deux, en tant que Noirs, ont puissamment contribué à extraire du ghetto le hip-hop, cet art noir, pour le diffuser dans le reste du monde sans que son esthétique n'en soit mutilée ou édulcorée. Si les craintes de Nelson George, qui pensait devoir pleurer la mort du hip-hop après celle du r&b, ne se sont pas encore réalisées, on le doit en grande partie à ces deux hommes, premiers de cordée et acrobates des médias.

Aussi compréhensibles soient-elles, les positions d'un nationaliste noir tel que Nelson George n'ont guère de sens. La rencontre avec le grand public était inévitable car au début des années 80 le hip-hop s'était révélé comme un des phénomènes les plus intéressants parmi toutes les formes de production artistique. Des théoriciens dogmatiques tels que George ont contribué à la critique et au commentaire des errements intellectuels dans la communauté noire ou dans le milieu du hip-hop, qui lui n'était pas noir à cent pour cent. Ce furent pourtant, et ce sont toujours, des Noirs pragmatiques et machiavéliques tels que Russell Simmons et Fab 5 Freddy qui, par les actions qu'ils ont menées dans presque tous les domaines des médias, ont permis de faire du hip-hop une musique pop noire qui, selon l'historien de la pop Reebee Garofalo, a pris un tour manifestement plus afrocentrique et nationaliste le jour où elle a été acceptée par le courant culturel dominant[167].

Du hip-hop à la pop (II) : les complices blancs

Les Blancs n'étaient pas présents lors de la naissance du hip-hop. Comme bien souvent dans l'histoire de la musique pop, ils sont arrivés après la bataille et font figure de suiveurs et de parasites. « Parasiter veut dire : manger à côté de », écrit Michel Serres. « L'échange n'a pas lieu, il n'aura jamais lieu. [168] » Les artistes et les musiciens blancs ont commencé leur carrière dans le hip-hop comme des parasites ; cependant, selon la profondeur et de la sincérité de leur engagement, ils purent bientôt se dégager de ce rôle et conquérir une position plus honorable dans la relation de communication.

La culture hip-hop a une représentation positive du parasitisme ; le DJ vit en parasitant de vieux disques : c'est ce qui lui permet de devenir un artiste, produisant une nouvelle œuvre à partir de matériaux anciens. « (…) il tente les voies du génie. Et devient producteur. Avec ce qu'il ramasse sur le sol et qui n'a retenu l'attention de personne, avec les résidus… [169] » Chez Michel Serres, l'œuvre du postparasite « (…) est pour lui une question de vie ou de mort. Il devient producteur en mettant sa vie toute entière dans lesdites matières premières. Je l'ai nommé archange pour la double raison qu'il porte de l'information, du nouveau, des nouvelles, et qu'il est forcément à la tête de ligne, par rapport à la chaîne parasitaire (…). Sa nouveauté à lui est d'avoir injecté sa vie dans l'objet produit, au lieu de tirer sa vie de l'objet choisi. [170] »

C'est justement par ce renversement passionné de la relation parasitaire que les DJ et les MC créent une musique vivante à partir de

disques morts. Bien peu de ces disques à qui une nouvelle vie était accordée provenaient d'artistes blancs. Le hip-hop construisait principalement à partir des racines de la musique noire. On aurait pu croire que l'arrogance séparatiste du sloggan « *It's a black thing.You can't understand* » [« C'est un truc pour les Noirs. Tu ne peux pas comprendre »] trouvait sa plus belle confirmation dans le hip-hop, s'il n'y avait pas eu quelques groupes blancs pour greffer un nouveau rameau sur le tronc noir de son arbre généalogique. Parmi ceux-ci, le groupe vraisemblablement le plus blanc et le plus allemand de tous les temps : Kraftwerk. Le plus souvent, pourtant, la matière première du hip-hop était du reggae, du funk, de la soul, noirs la plupart du temps. Cependant, la route conduisant hors du ghetto ne passait pas seulement par des instances médiatrices telles que Simmons et Fab 5 Freddy, mais également par des musiciens pops et des intellectuels blancs qui par leurs travaux se trouvaient en contact avec la pratique esthétique issue du ghetto et qui initiaient un échange culturel appelé à dépouiller la culture DJ de son orthodoxie hermétique.

Toujours curieux : Blondie et « Rapture »

En 1980, Deborah Harry, chanteuse du groupe Blondie, était une héroïne de la scène pop, une survivante du punk, une figure rayonnante de la new wave, une femme superbe adulée par la bohème branchée de Manhattan. Elle jouait dans des films, Andy Warhol peignait son portrait, et la nouvelle génération du punk la vénérait comme une idole. Lors de sa première rencontre avec Fab 5 Freddy, elle fut intriguée. Elle avait entendu parler de cette nouvelle musique rap, et grâce au jeune graffeur, elle disposait d'un accès direct à la culture du ghetto. Elle écouta Fab 5 Freddy rapper et Bambaataa faire chanter ses platines, mais aussi « Rapper's Delight » et Kurtis Blow, Grandmaster Flash et Spoonie Gee, et comme c'était une femme avisée et une artiste perspicace, elle se montra tout de suite enthousiaste. Quand elle vit quelle force et quelle puissance la nouvelle musique recélait, elle décida d'inclure du rap dans son propre travail. Le résultat, ce fut « Rapture », numéro quatre au classement des vingt-cinq disques les plus importants de la old school établi par *The Source*, parce que pour la première fois, un artiste grand public reconnaissait l'existence de la culture hiphop et lui rendait en même temps hommage. Sa fascination allait si loin qu'elle se mit elle-même, dans une sorte d'intermède, à célébrer en rap les activités de Fab 5 Freddy ainsi que l'art que Grandmaster Flash déployait dans ses scratches et son mix [171].

Voici quelques extraits de « Rapture » : « Fab 5 Freddy m'a dit que tout le monde était super/Le DJ aux platines, je dis "Ça alors"/Flash est rapide/Flash est cool. [172] » De la sorte, le DJ hip-hop – le DJ comme artiste – se trouvait inscrit dans le corpus de l'histoire de la pop. En 1980, des millions de jeunes apprirent ainsi l'existence des DJ virtuoses, constatant que ceux-ci pouvaient se montrer « rapides » et « cool » aux platines, et que leur plus fameux représentant s'appelait Flash. Le clip montrait des B-Boys dansant le smurf, et on pouvait voir Lee, une légende du graffiti amie de Fab 5 Freddy, en train de peindre à l'aérosol. Les rapports informels qu'entretenait Fab 5 Freddy avec la bohême artistique avaient porté leur fruit et avaient abouti à une collaboration sérieuse qu'on peut décrire comme une adaptation blanche de la culture hip-hop noire. Le tube de Blondie, « Rapture », fut le premier produit de ce choc des cultures. C'était à la fois un signe d'espoir et l'annonce d'un nouveau départ. Le lien entre la bohême artistique des quartiers branchés de Manhattan et l'underground du hip-hop fut renforcé par « Rapture », et l'échanche mutuel s'en trouva consolidé. Debbie Harry devint une icône de la culture hip-hop et des graffeurs. Son mérite consiste à avoir donné un reflet musical du rap, avant que cette musique ne se soit frayé un chemin dans la conscience du grand public et ne subisse l'emprise du stéréotype. Pourtant, les représentants de la culture hip-hop n'ont pas tous su estimer sa contribution à sa juste valeur. Nelson George, dans sa « Chronicle of Post-Soul Black Culture », ne mentionne pas une seule fois « Rapture ».

Rien que l'histoire de l'art : Malcolm McLaren, un intellectuel blanc découvre le hip-hop

Malcolm McLaren, producteur de pop, cynique et visionnaire, fut après le groupe Blondie le premier Blanc à s'intéresser au hip-hop. Dès 1981, après l'immense succès remporté avec les Sex Pistols, il sillonnait New York pour faire la promotion de Bow Wow Wow, un groupe de new wave. Au cours de ses expéditions à travers la frénésie multiculturelle de New York, il tomba rapidement sur les premiers orgueilleux représentants du hip-hop et comprit, comme quelques années auparavant avec les New York Dolls, les premiers punks, le potentiel que recélait cette nouvelle subculture.

Les New-Yorkais étaient prévenus. Guidé par un flair subtil apte à détecter les nouvelles tendances et les subcultures inexploitées, McLaren, ancien élève des beaux-arts, arpentait sans relâche la culture pop depuis

le début des années 70. En 1968, il avait participé aux révoltes étudiantes et s'était mis en rapport avec les situationnistes. Avec Jamie Reid, qui deviendra son complice en militantisme punk, il traduisit et publia en Angleterre les écrits de ces derniers. La stratégie situationiste du *détournement*, qui vise au renversement de l'ordre esthétique, devait prendre aux yeux de McLaren autant d'importance que son amour de la pop. Etre simultanément disciple de Guy Debord et d'Andy Warhol, c'était là son programme. L'un de ses slogans était « *Cash from Chaos* » [173] [« Se faire du fric à partir du chaos »]. Avec sa compagne, la styliste Vivienne Westwood, il se lança, dans une boutique londonienne de Kings Road, dans le commerce des symboles de la subculture : du look recherché des teds aux perversions de l'underground du sexe. Cependant, le véritable succès se faisant attendre, McLaren devint en 1974 le manager des New York Dolls, un groupe de proto-punk. Programmé pour faire scandale, ce groupe frappait par son look et son attitude extravagante et eut un énorme impact médiatique. La façon de chanter des membres des Dolls était aussi confuse et désespérée que leur vie. Bill Murcia, batteur dans la formation originale, est mort dans des circonstances peu claires ; Arthur Kane était alcoolique, Johnny Thunders monta sur scène avec un brassard frappé d'une croix gammée, et au cours de la tournée allemande il voulut donner à Bergen-Belsen un concert de charité en faveur des nazis pendus en Amérique du Sud. Pour McLaren, qu'aucune forme de bouffonnerie à base de symboles fascistes ne pouvait, en tant que juif, laisser insensible, ce groupe d'Américains déchaînés représentait le terrain d'essai idéal pour tester sa stratégie de guérilla sémiotique appliquée à la musique pop. En 1975, McLaren fit de ces amateurs de svastika la première garde rouge de la musique pop. Il les fit se produire à New York, vêtus de resplendissants uniformes rouges, sur fond de drapeaux frappés de la faucille et du marteau, et de slogans de la Révolution culturelle chinoise. Le scandale espéré éclata ; McLaren avait montré comment s'y prendre pour attirer l'attention dans une société d'abondance qui s'ennuyait à mourir.

En 1976, il forma les Sex Pistols, mobilisant toute sa science de la pop et de la provocation lucrative, pour manigancer « la grande arnaque du rock'n roll ». Dans le film de Julian Tempel, *The Great Rock 'n' Roll Swindle*, McLaren devait présenter le punk comme le stratagème génial et cynique d'un manager avisé et de ses jeunes pantins déchaînés. La plupart des théoriciens de la pop – au premiers rang desquels Greil Marcus, Simon Frith et Howard Horne – ne se firent pas prier pour

abonder dans son sens. La stratégie de McLaren – modeler à partir de quatre marginaux britanniques un des groupes de pop les plus importants du siècle, et en même temps marquer de son empreinte la culture juvénile la plus significative des années 70 – est célébrée comme la brillante campagne de « détournement » d'un manager qui se voulait artiste conceptuel. Seul Jon Savage, dans son livre *England's Dreaming*, conclut de la biographie de McLaren que ce dernier a toujours eu une conception existentielle et émotionnelle de la rébellion et de la révolte. Pourtant, après Duchamp, Warhol et la rébellion pop, on devrait comprendre que la subversion est au moins aussi ingénieuse que passionnelle, aussi intelligente qu'intense.

Et là encore l'histoire des avant-gardes artistiques servit d'exemple à McLaren. L'histoire de l'art constituait le paradigme de presque toutes ses actions dans le monde de la pop, comme il le reconnut au cours d'une interview à la télévision : « J'ai appris toute ma politique et ma vision du monde par le biais de l'histoire de l'art. [174] » Comme intellectuel, il était trop embarrassé de son savoir pour se fondre sans arrière-pensée dans la subculture pop. Quand Sid Vicious sacrifiait sa propre vie et celle de sa copine au punk et par le punk, McLaren n'y voyait quant à lui qu'une variante lucrative des traditionnelles rébellions de l'avant-garde qui ont secoué le XXᵉ siècle. Son cynisme, offensif et, comme chez tout grand romantique, tourné vers l'extérieur en guise de bouclier, était en phase avec sa vision conceptuelle et stratégique de la subversion ; après 1978, il découlait sans doute de son exceptionnelle réussite et de la constatation que sa révolte dégénérait tristement en une pose affectée. En 1977, un magazine économique avait élu ensemble McLaren et les Sex Pistols « hommes d'affaire de l'année [175] » – comment alors échapper au cynisme ? Pourtant la curiosité qu'éprouvait McLaren pour les subcultures intègres et authentiques n'en fut jamais altérée.

McLaren se voyait comme un parasite au bon sens du terme, comme un artiste d'un nouveau genre. Un artiste, qui créait des artistes, qui ensuite – dans le cadre de son projet – pouvaient se modeler eux-mêmes. Les Sex Pistols représentaient la plus parfaite de ces œuvres d'art, érigée avec la collaboration de Jamie Reid et de Vivienne Westwood [176]. L'impresario en tant qu'artiste : dans cette perspective, le New Museum of Contemporary Art de New York lui consacra en 1988 une exposition. Dans un essai paru dans le catalogue, le commissaire de l'exposition, Paul Taylor, écrit que McLaren incarne une nouvelle espèce d'artiste : « "Producteur" dans tous les sens du terme,

il a littéralement orchestré de nouveaux événements musicaux et créé des “textes culturels” provocateurs au sein des médias de masse. Il a également démontré que l’art, après l’ère des avant-gardes, repose sur la synthèse, sur la combinaison d’éléments provenant de sources radicalement différentes. [177] » McLaren agence des positions dans lesquelles il installe des artistes capables de les faire valoir et de les façonner intelligemment. « Au lieu d’utiliser des toiles, j’ai choisi des êtres humains [178] », expliquait McLaren, qui ne savait ni lire, ni écrire la musique, pas plus qu’il ne savait la jouer.

L’idée d’assembler des productions artistiques dans des unités esthétiques d’un degré supérieur se trouve également chez les situationnistes, qui l’ont répandu sous l’appellation de « détournement d’éléments esthétiques préfabriqués » : selon eux, des productions artistiques actuelles ou anciennes devaient s’insérer dans une « construction supérieure du milieu ». Dans cet ordre d’idée, on pouvait lire en 1958, dans l’*Internationale Situationniste*, qu’« il ne peut y avoir de peinture ou de musique situationniste, mais un usage situationniste de ces moyens. Dans un sens plus primitif, le détournement à l’intérieur des sphères culturelles anciennes est une méthode de propagande, qui témoigne de l’usure et de la perte d’importance de ces sphères [179] ». McLaren emploie le détournement dans le cadre de la culture pop, non pas pour en épuiser le sens, mais pour faire éclore, par ce biais, de nouvelles significations..

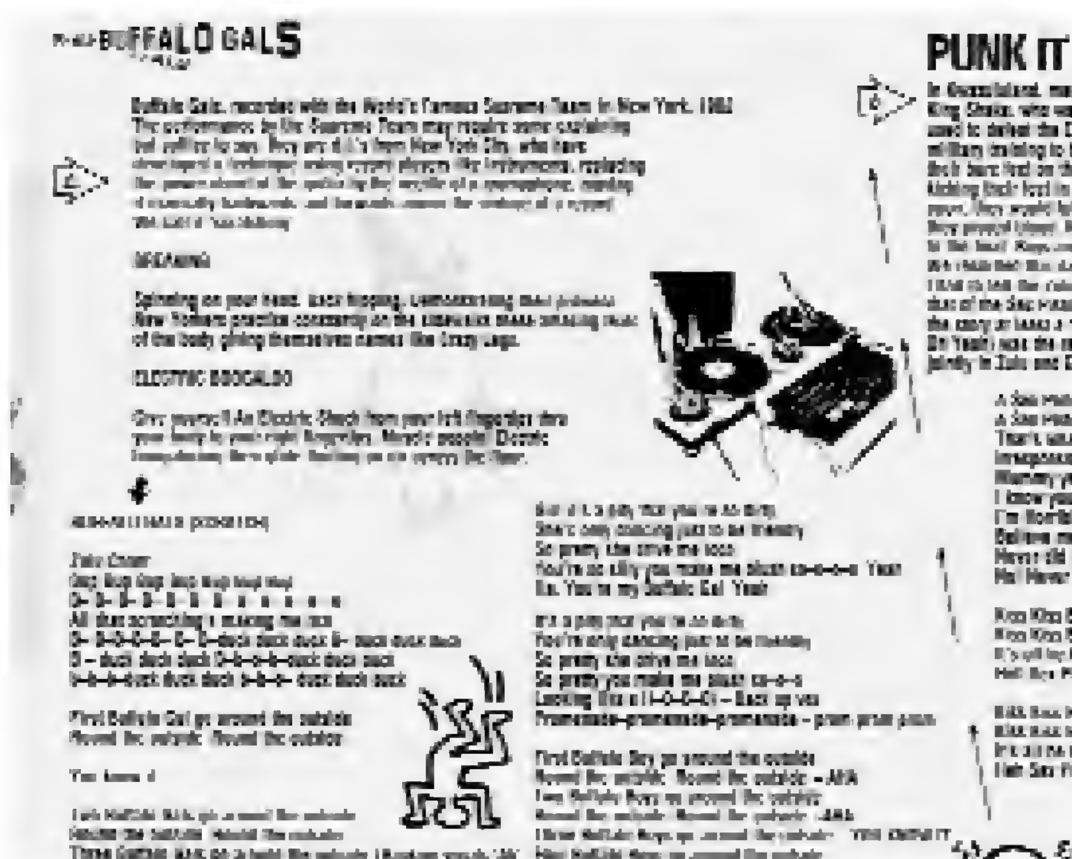
Après le gigantesque succès rencontré avec le punk, une fois le filon épuisé, McLaren se reporta vers les Nouveaux Romantiques et la new wave.

En 1981, il débarqua à New York pour faire la promotion de Bow Wow Wow. Comme tout esprit progressiste dans le monde de la pop, il avait eu connaissance de « Rapper’s Delight », et il chercha à entendre d’autres productions de musique rap. Michael Holman, spécialiste et militant du hip-hop depuis la première heure, décrit sa rencontre de 1981 avec McLaren et la manière dont il introduisit ce dernier dans le monde des DJ et des MC. « Je me disais que l’intérêt que Malcolm portait à la nouvelle culture pop était important et pourrait avoir une certaine influence, assez pour justifier que je l’amène dans le Bronx pour voir ce qu’était le hip-hop. C’est là qu’il a vu pour la première fois des cuts rapides et du scratch exécutés par DJ Jimmy Jazz, et j’ai bien vu que tout ça l’avait plutôt emballé. J’espérais que ce contact nous amènerait une percée capitale et c’est ce qui s’est passé. [180] » McLaren programma, en lever de rideau de Bow Wow Wow, les DJ

Afrika Bambaataa et Jazzy Jay, ainsi que la troupe de breakdance Rock Steady Crew, et la première vidéo consacrée aux B-Boys, produite par Holman, fut présentée pendant le concert. McLaren remarqua l'enthousiasme que manifestait pour la culture hip-hop le public blanc amateur de pop. Peu de temps après, il produisit, en collaboration avec le producteur Trevor Horn, un nouveau disque mêlant au hip hop d'autres formes de musiques centrées sur le rythme et la danse, d'origines africaines ou sud-américaines. Cet album, *Duck Rock*, n'anticipait pas seulement la vogue du hip-hop, mais aussi celle des musiques du monde qui deviendraient, au milieu et à la fin des années 80, le son favori des esthètes de l'exotisme.

Pourtant, c'est sans aucun doute l'influence du hip-hop qui se révéla la plus déterminante. Sur le single « Buffalo Gals » extrait de l'album, on n'entendait des DJ scratcher et des MC rapper. Le magazine *The Source* va jusqu'à inclure cette tentative blanche d'appropriation du hip-hop dans son classement des vingt-cinq titres essentiels de la old school. Selon ce journal, ce disque enrichit la culture urbaine du Bronx d'éléments de new wave et de la rébellion de la pop blanche qui s'y associe [181]. Et bien qu'il n'y ait dans ce morceau pas une seconde où l'on ne sente pas ce que ce mélange peut avoir d'artificiel, il incarne, bien mieux que le « Rapture » de Blondie, qui se contentait de faire connaissance avec le nouveau courant musical, une véritable confrontation en profondeur avec le hip-hop. « Buffalo Gals » était en même temps une chanson pop de bonne qualité et un titre de hip-hop au-dessus de la moyenne. Si on le passe, par exemple dans un club au cours d'une soirée consacrée au hip-hop old school, avec le « Planet Rock » d'Afrika Bambaataa ou « The Message » de Grandmaster Flash, on se rend compte que « Buffalo Gals » colle à merveille à cette époque. Travailler avec des DJ et des MC de la culture originale s'était révélé payant.

Rejeton d'une famille juive de la bourgeoisie aisée, McLaren grandit en Angleterre et côtoya très tôt le milieu artistique. Il n'essaya même pas de faire semblant d'avoir un accès direct au hip-hop ; au lieu de cela, en parfait accord avec sa conception de l'impresario, il réunit l'équipe appropriée : The World's Famous Supreme Team, dont il prit la tête. « Buffalo Gals » parut sous deux formes : un « *scratch mix* » et un « *trad. square mix* ». Cette dernière version ressemblait à la musique traditionnelle de « *square dance* » [quadrille], typique du folklore blanc, et McLaren n'avait placé, à l'intention des auditeurs de cette musique incongrue dans un disque de hip-hop, qu'un seul petit indice pour



Buffalo Gals
(pochette)

faire comprendre avec quelle ironie il considérait ce mix. Après que les quatre minutes environ de ce morceau se sont écoulées, on entend McLaren rire très brièvement (mais trop distinctement pour passer inaperçu).

Dans la version scratchée, tout était conçu au premier degré. Les consignes qui règlent la square dance (« *Three Buffalo Gals are round me outside* ») s'intégraient bien au morceau de hip-hop et lui conféraient un certain charme, qui à son tour eut des répercussions sur la culture hip-hop de référence. Une musique pop noire décontextualisée par des Blancs fut recontextualisée par les Noirs. L'alliage de musiques traditionnelles blanches et noires qu'avait réalisé McLaren – c'est ainsi qu'il concevait le hip-hop – fut reconnu par des DJ comme Afrika Bambaataa comme un élargissement aussi bien esthétique que culturel du concept de la musique hip-hop. C'est sur la base de cette conception symbiotique que Bambaataa collabora en 1983 avec Johnny Lydon, l'ex-chanteur des Sex Pistols. Le disque qui en résulta, *Time Zone*, fait de Bambaataa l'initiateur de toutes les collaborations ultérieures entre musiciens de hip-hop et de rock [182].

Tout était possible. Sur la pochette de « Buffalo Gals », McLaren donnait des instructions expliquant comment produire du hip-hop suivant le procédé du *Do It Yourself* : « Tout ce dont tu as besoin, c'est

de deux platines manuelles et d'une boîte à rythme. Trouve quelques disques qui bougent bien, sélectionne les passages que tu préfères et laisse-toi porter par la boîte à rythme. Sers-toi de tes mains, scratche le disque en repassant le groove qui te plais tant. Enchaîne les disques et laisse tourner la boîte à rythme. Maintenant, commence à parler et à chanter au micro par-dessus le disque que tu passes. Là, tu es en train de créer ta musique à partir des disques des autres. C'est ça le scratch. [183] » McLaren joignit à *Duck Rock*, l'album suivant, un livret de six pages illustré par Keith Haring pour expliquer aux auditeurs cette musique décontextualisée. Le collectionneur de musique devient un conseiller musical qui donne à son public des informations sur sa collection. Ainsi sur « Buffalo Gals », entre autres choses, l'art du DJ est définit comme « l'utilisation des platines comme si c'étaient des instruments, remplaçant l'accord de guitare par le jeu de la tête de lecture, la déplaçant manuellement d'avant en arrière sur la surface d'un disque. On appelle ça "scratcher" [184] ».

Ces deux brefs extraits constituent les plus anciennes définitions théoriques de la nouvelle culture des DJ, et font donc figure d'ancêtres de notre propre étude. McLaren, qui possédait de par sa formation une bonne connaissance de l'histoire de l'art, comprit que la combinaison toujours nouvelle d'une musique déjà datée et d'éléments récents offrait d'immenses possibilités à la culture DJ. En disciple des avant-gardes esthétiques, et donc d'une conception hégélienne de l'histoire, il vit de nombreux postulats des dadaïstes, des futuristes, des situationnistes et d'autres courants déconstructivistes se matérialiser tout d'un coup dans un secteur de la musique pop – non pas sous la forme d'un produit intellectuel et abscons, mais sous la forme de mégatubes qui donnaient envie de danser. « C'est constitué de débris de musiques obsolètes (...). On trouve des fragments dans les disques des autres et on les mélange ... ça ne suit pas le format dépassé refrain-couplet ... ça part dans tous les sens. C'est ce qui en fait un des genres musicaux les plus inventifs, les plus novateurs et les plus intéressants qu'on fasse en ce moment. Le scratch est probablement la toute nouvelle musique populaire urbaine [185] », expliquait McLaren dans le numéro de *Face* de décembre 1982.

La vidéo tournée pour « Buffalo Gals » montrait des graffeurs en train peindre à l'aérosol et le Rock Steady Crew en train danser le break ; sur la pochette de *Duck Rock*



Duck Rock (pochette)

on voyait des dessins de Keith Haring. McLaren avait ainsi embrassé dans son travail tout l'environnement de la culture hip-hop et l'avait adapté pour en donner sa propre interprétation. Il fit de l'appropriation un procédé qui semblait aller de soi. L'idée de l'appropriation est aussi vieille que l'art moderne. Les ready-mades de Duchamp ont déplacé l'accent, dans le processus de composition, de la création individuelle autonome à l'acte de sélection et de définition de l'objet comme œuvre d'art. McLaren situait son travail dans le droit fil de cette tradition, même si l'acte de sélection (on pourrait décrire par ce terme la majeure partie de l'activité du DJ) était chez lui suivi d'un acte de synthèse par lequel les différents fragments choisis étaient coordonnés. C'est McLaren qui a introduit dans le monde de la pop la conception assimilant la démarche du DJ à celle de Duchamp. Comme tous les artistes conceptuels qui l'ont précédé, McLaren repousse avec morgue les grossières accusations de plagiat. « Tout ce que je peux dire, c'est que ces accusations ne me dérangent pas. Pour ma part, c'est tout ce que je sais faire d'utile, mais si on ne veut pas que je plagie je devrai arrêter mon travail… Je ne saurais pas m'asseoir pour écrire une chanson. Ça ne m'intéresse pas. Je ne pourrais pas égaler Puccini, alors à quoi bon ? Je ne saurais pas écrire un morceau qui vous prend au tripes sur un gros rythme africain comme les Zoulous, alors à quoi bon ? Pourquoi ne pas aller se joindre à eux et le ramener puisque les gens ici sont si bornés ?[186] »

Marcel Duchamp transformait des pièces de vélo ou des urinoirs en ready-mades, Andy Warhol reproduisait en série l'image d'une soupe en conserve et de boîtes de lessive, et McLaren chipait différents styles musicaux pour les introduire dans la musique pop sous forme d'appropriations. Pour les DJ du Bronx, l'utilisation de musiques pré-existantes n'était qu'une technique permettant de créer les effets sonores qu'ils désiraient ; pour McLaren, la même activité s'inscrivait dans un dessein esthétique, un grand projet dans le contexte de l'art moderne. Ne l'oublions pas : tout ce qu'il savait du monde et de la politique, il l'avait appris par l'histoire de l'art. La tendance autoréflexive de l'art du XXe siècle s'accomplissait dans la pop avec une légèreté qui laissait loin derrière elle, sans effort apparent, les manifestes alambiqués et les revendications des mouvements d'avant-garde. Au début des années 80, cette « musique de la musique » faisait partie intégrante du courant dominant, et le sampleur devait faire de l'appropriation et du ready-made une simple question technique. En 1990, McLaren appliqua ses méthodes de tourisme culturel à la house et posa dans son album

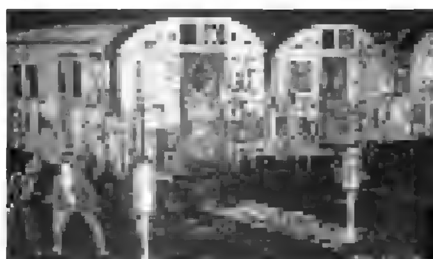
la question suivante « Wherefore Art Thou ? »[187], sans bien entendu fournir de réponse. L'art avait perdu sa pertinence, la culture pop et la mode avaient pris sa place.

Wild Style : le hip-hop au cinéma

En 1977, Charlie Ahearn, tout comme Malcolm McLaren, était un punk. Il tourna plusieurs petits films en super-8 inspirés, dans leur attitude et leur esthétique, par la délicieuse vulgarité du punk rock. Pendant l'été 1980, Charlie Ahearn entra en contact avec la musique hip-hop par l'intermédiaire de Fab 5 Freddy. Celui-ci avait apporté des cassettes de rap que l'ancien punk écouta avec fascination. Un peu plus tôt déjà, Ahearn avait tourné, dans le Lower East Side de Manhattan, un film intitulé *The Deadly Art of Survival*, au générique duquel figuraient un bon nombre de graffeurs. Sur ce tournage, le réalisateur fit entre autre la connaissance de Lee Quinones (nom d'artiste : Lee), qui avait peint à l'aérosol un mur de 30 mètres de long. Sa rencontre avec des graffeurs et ce premier contact avec la culture hip-hop du Bronx avaient tellement impressionné Ahearn qu'il décida de tourner un film sur ce thème.

Pour se familiariser avec le cadre habituel du hip-hop, Ahearn devait se rendre dans le Bronx, ce dont on l'avait dissuadé du fait qu'il était blanc. Finalement, le rappeur Busy Bee l'amena à un concert et lui présenta d'autres artistes. Au début, ceux-ci réagirent avec scepticisme à l'intrusion d'un Blanc. Ahearn persista cependant dans son intention de tourner un film sur le hip-hop et essaya d'impliquer dans ce projet un grand nombre d'acteurs issus du milieu original ; par l'authenticité de leur comportement et de leur langage, ceux-ci devaient garantir un mélange harmonieux de fiction et de documentaire.

Fab 5 Freddy rapporte qu'avec Patti Astor il était pratiquement le seul véritable acteur. Le reste du casting était constitué de gens de la rue[188]. Le rôle principal était tenu par une jeune légende du graffiti âgée de 21 ans, Lee Quinones, qui dans le film incarnait le personnage de « Zoro ». L'intrigue, délibérément rudimentaire, raconte histoire d'amour fictive entre Zoro et Sandra « Pink » Fabara, un des rares graffeurs de sexe féminin. À côté de tous ces artistes du graffiti, des célébrités du rap tels que Busy Bee, les Cold Crush Brothers, Double Trouble et les Fantastic Freaks accordaient de longues prestations. Les B-Boys du Rock Steady Crew et les Electric Force Dancers dansaient le break et les DJ Grandmixer D.S.T., Grandmaster Flash et DJ Theodore faisaient leur première apparition à l'écran. On pouvait





également, pour la première fois dans un film, se faire une opinion sur le scratching, qui pour beaucoup n'était encore qu'un effet sonore.

Rappeurs, DJ et graffeurs forment une unité esthétique et discursive. Dès le générique d'ouverture, le lien direct unissant le graffiti et le breakbeat est rendu plausible : les grafs dansent au rythme de la musique. L'unité cinématographique de ces deux disciplines constitue une sorte de cubisme cinétique : « Ça se rapporte à un certain genre de cubisme – fait de découpages et de ré-assemblages – comme les disques qu'on entend en fond sonore. Souvent, les mêmes quinze secondes d'un disque – parfois même cinq secondes, voire deux – étaient répétées plusieurs fois et retraitées. Parfois, le diamant n'allait pas plus loin sur le disque de toute la nuit. [189] »

Les lettres qui dansaient illustraient le travail accompli par les MC sur la langue anglaise aussi bien que la puissance rythmique dégagée par les DJ. Là où le rap réalise ses déplacements sémantiques dans le corpus du langage, les graffeurs réinterprètent l'image écrite de la langue. De la sorte, l'art du graffiti fait du *signifying* une question sérieuse. Le travail accompli par les graffeurs est particulièrement important pour une subculture marquée, non par l'écrit, mais par l'« oralité ».

Selon Ahearn, les breakdancers eux-mêmes font partie de cette communauté de manipulateurs de signes. Les déplacements de sens qu'ils infligent à la sémantique du langage corporel obéissent aux mêmes paradigmes. Si Ahearn s'est donné comme mission de penser tous ces différents aspects dans leur globalité, c'est parce qu'il ne veut pas ressembler aux Blancs qu'il dépeint dans son film, badauds curieux et arrogants. C'est ce travail de synthèse qui légitime l'entreprise de l'intellectuel blanc qu'est Ahearn. « *Wild Style* se réfère à des éléments qui sont séparés et réassemblés, et reçoivent en plus une bonne dose de style. Quand un breakdancer termine son numéro il fait ça, et ça. Si on regarde les lettres (des graffitis), c'est exactement pareil – c'est comme une pose. J'entends toujours les graffeurs dire "Il arrive à faire danser ces lettres". Et c'est à ça que ça ressemble : il leur donne du mouvement, de la vie. Les lettres ont une sorte de vie. Le graffiti





Wild Style

transmet au dessein des lettres une sorte de force musculaire et acrobatique, et je crois que c'est ça qui est fondamental. [190] »

Le rythme saccadé de *Wild Style* obéit aux préceptes du breakbeat. Par un montage symétrique de plans de breakdance, de graffitis et de DJ à leurs platines, il symbolise la culture hip-hop. Ce procédé se révèle d'une efficacité saisissante dans une scène où Grandmaster Flash scratche et mixe en *guest star* tandis que Lee – inséré au montage – travaille à un graf de grande dimension. Dans cette séquence, la caméra filme les artistes de très près. Toute l'attention porte sur l'individu créateur. « Dans le rap, on parle de soi-même mais avec en plus du style et une narration pour décrire ce par quoi on est passé. Mais on finit toujours par faire des rimes pour vanter son nom. (...) c'est le même procédé pour faire ressortir son nom que chez les graffeurs. [191] » Sur ce plan-là également, le film a valeur de document. Il semble prêt à éclater sous la pression d'un désir d'expression qui, avec assurance, cherche petit à petit à se réaliser à l'extérieur du ghetto. *Wild Style* ne se contente pas de montrer les visages et les gestes des fondateurs de la culture hip-hop, leurs vêtements, leurs armes et leurs appartements, leurs *jams* et leurs outils, mais une image globale de la subculture au moment où celle-ci s'apprête à conquérir le monde [192].

Toujours du nouveau : les innovations du hip-hop

Entre 1979 et 1983, le hip-hop est devenu adulte. Les breakbeats et les raps ne cessaient de se mélanger, et chaque fusion réussie permettait d'élargir le spectre de la musique. Les DJ comme les MC prenaient conscience de l'immensité du champ musical qu'ils avaient commencé à défricher. Il n'existait pas un seul lambeau de disque, pas un seul genre musical, pas un seul bruit extramusical qui ne puisse être utilisé ou inséré entre des breakbeats. Kittler a décrit la maximisation de toutes les possibilités électroacoustiques comme une des pratiques constitutives de la musique rock [193], prenant pour exemple la phase psychédélique et débridée du rock'n roll représentée par les Rolling Stones et Jimi Hendrix, ainsi que la musique conceptuelle d'inspiration new

wave de Laurie Anderson. « L'écriture ne peut rien écrire de plus là-dessus [194] », notait Kittler face au fracas des cymbales, au grondement d'un moteur à réaction et aux détonations d'armes à feu. Le hip-hop portait désormais ce plaisir du bruit pur à un niveau supérieur. Le DJ était le maître de tous les sons ; ses platines et son diamant, sa table de mixage et ses mains, qui dirigeaient tout l'attirail, faisaient surgir comme par magie, à partir de tout et n'importe quoi, la musique alimentant le groove éternel. Le hip-hop était la musique dont plus rien n'était à l'abri : ni les génériques de télévision, ni la musique classique, ni le jazz ou la country. Chaque année apportait à la musique hip-hop sa fournée de nouveautés et d'innovations.

La même année où paraissait le « Rapper's Delight » du Sugar Hill Gang, sortaient également, d'après Reginald C. Dennis, journaliste pour le magazine *The Source*, deux autres disques méritant de figurer dans sa liste des vingt-cinq disques majeurs de la old school. Ainsi, « Super Rappin' », de Grandmaster Flash and The Furious Five, était le premier disque d'un *crew* authentique et respecté, originaire du Bronx ; « Funk You Up », de Sequence, paru en 1979, marquait quant à lui les débuts du premier groupe de rap féminin. En 1980, le tube de Kurtis Blow, « The Breaks », fut le premier disque d'un rappeur solo à paraître sur une major. « Rapper Reprise », de Sugar Hill Gang et Sequence constitue la première collaboration discographique de deux groupes distincts, et anticipe les actuels « *posse cuts* »[195] qui perpétuent cette pratique. L'année 1981 vit la parution, à côté du très estimé « Grandmaster Flash on the Wheels of Steel », du premier rap en espagnol avec « Disco Dream » de The Mean Machine ; sur « Showdown », Grandmaster Flash and The Furious Five entraient en lice face au Sugar Hill Gang pour le tout premier duel [*hip-hop battle*] à être gravé sur vinyle.

Ce n'étaient là que quelques-uns des disques capitaux que mentionne la liste publiée par Dennis dans le magazine *The Source*. Ils témoignent de la rapidité avec laquelle les possibilités et les variétés du hip-hop, après sa découverte, furent explorées par l'industrie discographique, mais également par les artistes eux-mêmes. Un grand nombre de ces innovations dégénéra rapidement en artifices commerciaux [*gimmicks*] insignifiants, lancés par l'industrie du disque.

Il n'arriva rien de tel aux œuvres de Grandmaster Flash & The Furious Five. Leur deuxième single, « The Message », constituait le premier inventaire de la vie quotidienne du ghetto, avec toute sa souffrance et son désespoir. Le hip-hop, comme aspect du réalisme

noir, s'inscrivit dans une pratique esthétique qui constituait depuis le début des années 20, si l'on excepte toutes les divagations poétiques, une constante de la culture afro-américaine. Avec « The Message », le rap prenait l'antenne à l'instar d'un CNN du ghetto et diffusait ses reportages sur la drogue, le chômage, la violence et l'arbitraire policier. Grandmaster Melle Mel, des Furious Five, se montra surpris du fait que les auditeurs accrochent à cette veine réaliste : « On croyait que personne ne voudrait écouter des textes aussi durs. Mais quand le disque est sorti, on a remarqué que les gens veulent vraiment savoir ce qui se passe, et pas ce que les infos ou les journaux racontent. Et ils veulent entendre ça de la bouche de quelqu'un qui, comme eux, en a pas mal bavé, et pas du président assis derrière son bureau qui vous dit : "Tout est en ordre, blablabla." [196] » Pour Melle Mel, l'objectif de ce texte de rap était en même temps pédagogique et politique. L'individu tout comme le système étaient responsables de la situation du ghetto. Les solutions que martelaient la propagande étaient illusoires, mais ce qui était certain, c'est qu'avec le hip-hop le ghetto possédait une voix puissante. La même année parut « Planet Rock », le single à sensation d'Afrikaa Bambaataa qui, selon son auteur, installa le synthétiseur et la batterie électronique Roland 808 comme « les instruments fondamentaux du rap [197] ».L'amour que Bambaataa portait à des groupes comme Kraftwerk se manifestait clairement sur « Planet Rock ». Le hip-hop était maintenant devenu une musique high-tech, et les platines ne faisaient plus figure d'unique source sonore pour le travail des DJ. La batterie électronique fit passer la boîte à rythme pour une relique antédiluvienne, bien qu'elle n'ait été introduite qu'un an plus tôt par Grandmaster Flash. La profondeur inouïe atteinte par les basses donnait une idée des possibilités qu'apportait l'utilisation des tous derniers instruments électroniques. En 1982, « Planet Rock » avait un son si étrange que David Toop ne pouvait même pas imaginer qu'une seule personne puisse acheter un tel disque [198]. Le producteur en était Arthur Baker, qui avait déjà contribué à la musique disco par ses sonorités électroniques, froides et séduisantes, et qui désormais entreprenait également d'inoculer son perfectionnisme au hip-hop. La bande-son du futur de la musique pop. La Soul Sonic Force rappait ainsi : « Faut que ça balance, que ça saute, c'est le siècle qui veut ça/Y a un endroit qui crée cette mélodie/Notre monde n'est que le pays d'une bœuf gigantesque, lève-toi et danse. [199] » Ils avaient conscience d'avoir pris une position progressiste dans l'histoire de la musique, et ils savaient que l'esprit du monde et du progrès flottait à ce moment sur le Bronx. Les

rappeurs qui entouraient Bambaataa avaient compris que leur musique incarnait cette tendance. « Le DJ joue nos tubes favoris/Il nous ramène dans le passé, la musique, c'est magique (pouf)/Secouez, secouez, secouez-vous dans un éclair, les mecs/Balance, balance au son du Planet Rock, t'arrêtes pas. [200] »

Bambaataa ne voulait pas produire de la musique seulement pour les Noirs et les Latinos, mais également pour les Blancs, pour les homo et pour les hétérosexuels, pour les Chinois et les Français[201]. La musique était de nouveau prise au sérieux comme langue universelle, et Bambaataa essayait d'inclure autant de monde que possible dans sa planète rock. Avec « Drop the Bomb », Trouble Funk avait accompli la fusion de l'énergique *go-go sound* de Washington avec le hip-hop. Seul le jazz restait encore quelque peu étranger à cette planète, jusqu'à ce que Herbie Hancock n'amorce avec « Rock'It », en 1983, la collaboration entre le hip-hop et les musiciens de jazz. Aux côtés de Grandmixer D.S.T., qui scratche sur « Rock'It », l'ancien pianiste du Miles Davis Quintet, alors âgé de 43 ans, s'essayait à sa propre interprétation de la musique hip-hop. Ayant déjà entrepris en 1974, sur son album *Head Hunters*, un voyage dans des galaxies de la musique électronique alors inconnues, Hancock entrevoyait dans le hip-hop la possibilité d'intégrer à la musique de danse de l'époque toutes les innovations en matière de synthétiseur, de batterie électronique et de vocoder, sans pour autant renoncer à la prétention qu'avait le jazz de produire une musique intelligente. Empêtré dans sa conception franchement rigide et architectonique de la structure du hip-hop, il fit de « Rock'It » une musique robotique sans âme ni profondeur.

Alors que les explorations techniques de Bambaataa, lui même DJ et B-Boy, gardaient un lien avec la culture originale, Hancock est resté prisonnier des structures abstraites du hip-hop. Comme les beats technos s'harmonisaient bien avec le son des scratches de Grandmixer D.S.T., on parvient à percevoir un très léger parfum d'authenticité – mais l'impression générale demeure celle d'un « produit artificiel ». La véritable fusion du jazz et du hip-hop ne devait avoir lieu que quelques années plus tard.

1. Small (Michael), *Break It Down*, p. 41.
2. Morley (Jefferson), « Rap Music as American History », in Stanley (Lawrence A.), *Rap – The Lyrics*, p. xxxi.
3. Disposable Heroes of Hiphoprisy, « Language of Violence », in Stanley (Lawrence A.), *op. cit.*, p. 90.
4. Ewald (François), « Michel Foucault oder die Sorge um die Warheit », in *Pariser Gespräch*, p. 30.
5. Above The Law, « Livin' Like Hustlers », in Stanley (Lawrence A.), *op. cit.*, p. 3.
6. Big Daddy Kane, « Smooth Operator », in Stanley (Lawrence A.), *op. cit.*, p. 22.
7. Ewald (François), *op. cit.*, p. 30.
8. Cf. Fab 5 Freddy, *Fresh Fly Favor*, p. 63.
9. Cf. Major (Clarence), *Juba to Jive*, p. 376 sq.
10. Fab 5 Freddy, *op. cit.*, p. 32.
11. Cf. Fernando (S. H.), *The New Beats*, p. 11 sq.
12. Small (Michael), *op. cit.*, p. 32.
13. Fab 5 Freddy, *op. cit.*, p. 32.
14. Cf. Halbscheffel (Bernwardt) et Kneif (Tibor), *op. cit.*, p. 308.
15. Cf. Toop (David), *Rap Attack*, p. 311.
16. Cf. Fab 5 Freddy, *op. cit.*, p. 50.
17. Fab 5 Freddy, *op. cit.*, p. 18.
18. Cf. Winner (Langdon), « Der New Orleans Sound », in Miller (Jim), éd., *op. cit.*, p. 72.
19. Cf. Shaw (Arnold), *Soul*, p. 65.
20. Baldwin (James), *La prochaine fois, le feu*, p. 55 sq.
21. Cf. Hebdige (Dick), *Cut'n'Mix*, p. 62.
22. Schwaner (Teja), « Reggae, Volksmusik aus Babylon », in Gülden (Jörg) et Humann (Klaus), éd., *Rock Session 1*, p. 77.
23. Cf. Shaw (Arnold), *Dictionnary…*, p. 113.
24. Johnson (Dean), « Dub », in *Mixmag*, mars 1993.
25. Cf. Halbscheffel (Bernwardt) et Kneif (Tibor), *op. cit.*, p. 392 sq.
26. Cf. Hebdige (Dick), *Cut'n'Mix*, p. 62.
27. Cf. Weiss (Karl-Erich), « Lee Perry – Music Is Madness », in Frederking (Klaus), éd., *op. cit.*, p. 118.
28. *Ibid.*, p. 119.
29. Cf. Fab 5 Freddy, *op. cit.*, p. 20.
30. George (Nelson), « Hip-Hop's Founding Fathers… », *op. cit.*, p. 44.
31. *Ibid.*, p. 50.
32. Holman (Michael), *Breaking and the New York City Breakers*, p. 61.
33. « Herc » est devenu son « tag ». En anglais, « *to tag* » veut dire « marquer, étiqueter, estampiller ». Dans le jargon du graffiti, cela signifie déposer son nom d'artiste en une signature stylisée, écrite à la bombe sous un dessin plus important, ou inscrite au marqueur sur toutes les surfaces imaginables. Le fait d'apposer son *tag* (« taguer ») constitue une arme dans les combats qui opposent les graffeurs : les tags intrus dans un certain territoire sont recouverts par le tag des graffeurs locaux ou sont caviardés, les locaux posant à côté leur propre tag. Dans le livre de Steven Hagers, Herc raconte que c'est parce que son surnom d'« Hercules » l'agaçait qu'il l'a abrégé en « Herc » : « C'était pas commun, alors je l'ai gardé. » (Hager (Steven), *Hip Hop ; The Illustrated History of Break Dancing, Rap Music, and Graffiti*, p. 31.)
34. Cf. Owen (Franck), « Hip-Hop's Original DJ Is Back at the Turntables », in *New York Newsday* du 11 octobre 1993.
35. Cf. Hager, *op. cit.*, p. 31.
36. « Je ne pouvais pas jouer du reggae dans le Bronx. Les gens ne l'acceptait pas. » (*Ibid.*, p. 45.)
37. Cf. Owen (Franck), *op. cit.*
38. En 1992, Bambaataa situait Herc aux origines du hip-hop. Il écrit au sommet de la liste qu'il dresse des « plus grands moments de l'histoire du hip-hop » : « En 1969 : Kool Herc a quitté la Jamaïque, et emménage dans le Bronx [ce qui est une erreur : ça s'est passé deux

ans plus tôt], introduisant un nouveau style de DJ ; dans ces prestations, il mélange les extraits de plusieurs disques pour créer de nouvelles versions de morceaux de r&b et de funk (une technique née en Jamaïque avec le reggae). » (In Small [Michael], *op. cit.*, p. 218.)

39. Grandmaster Flash raconte au cours de son débat avec Herc et Bambaataa : « Je n'avais jamais entendu un équipement puissant, vraiment très puissant, avant d'avoir entendu ce mec (Herc) là-bas dans le parc. C'était incroyable. » (George [Nelson], « Hip-Hop's Founding Fathers… », p. 47.)

40. George (Nelson), *Buppies, B-Boys, Baps & Bohos*, p. 11.

41. Steven Hager avance que Kool DJ Herc n'a pu se servir d'« Apache » avant 1974, car ce ne fut que cette année-là qu'il fut produit.

42. Cité d'après Beckman (Janette) et Adler (Bill), *Rap*, p. 15. On retrouve la même citation chez Hager (Hager [Steve], *op. cit.*, p. 47).

43. Hager (Steve), *op. cit.*, p. 32.

44. Afrika Bambaataa définit le break comme un passage d'un morceau de hip-hop « qui s'empare de vous, vous remplit d'émotion et vous déchaine » (Small [Michael], *op. cit.*, p. 11).

45. Cf. George (Nelson), « Hip-hop's Founding Fathers… », p. 47. Plus tard, Herc utilisa un ampli Macintosh de grande puissance et deux gigantesques colonnes de haut-parleurs de marque Shure (cf. Hager [Steven], *op. cit.*, p. 33).

46. Toop (David), *Rap Attack*, p. 60.

47. *Ibid.*

48. Hausmann (Raoul), « Alitterel Delitterel Sublitterel », in Riha (Karl), éd., *Dada Berlin: Texte Manifeste Aktionen*, p. 34.

49. Diederichsen signale que l'usage du collage peut être compris de différentes manières : dans la conception classique de la modernité, les collages sont utilisés pour attaquer et détruire l'histoire. « Dans le hip-hop, le collage (…) sert à produire du sens, à reconstruire l'histoire, c'est donc tout le contraire. Et cependant les symptômes sont semblables structurellement parlant. D'un côté, on a le hip-hop comme mouvement qui prend la parole, pour ainsi dire, pour un groupe ethnique discriminé. De l'autre, on a les gens qui veulent fuir le monde existant, qui veulent détruire le monde existant. » (Dreyer [Michael], « Hey, hey, we are not the monkeys – Interview mit Diedrich Diederichsen », in Beermann [Wilhelm], éd., *5 Interviews*, p. 113.)

50. « The Beliefs of Universal Zulu Nation », in *The Source*, nov. 1993, p. 49.

51. Owen (Frank), *op. cit.*

52. Hager (Steven), *op. cit.*, p. 33.

53. Herc, l'inventeur de ce concept, explique au cours d'une interview : « Les B-boys, c'est les mecs qui dansent le break. Alors on les appelle B-Boys. » (George [Nelson], « Hip-Hop's Founding Fathers », *op. cit.*, p. 46.)

54. Cité dans Beckman (Janette) et Adler (Bill), *op. cit.*, p. 19.

55. Toop (David), *Rap Attack.*, p. 60.

56. *Ibid.*

57. *Ibid.* Il avait déjà raconté la même anecdote à Steven Hager (Cf. Hager [Steven], *op. cit.*, p. 36).

58. Hager (Steven), *op. cit.*, p. 36.

59. *Ibid.*

60. Auparavent, Theodore a toujours acheté des disques pour Flash, et Nelson George remarque à ce sujet qu'il lui a dès cette époque procuré des disques de rock blanc comme « Walk this way » d'Aerosmith et que ceux-ci – bien avant les premières tentatives d'hybridation des styles, et des années avant la version de Run-D.M.C. – furent utilisés par Flash et Theodore (cf. George [Nelson], *Buppies…*, p. 13).

61. Kittler remarque que les DJ de New York « font des graphismes ésotériques d'un Moholy-Nagy le quotidien de la *scratch music* » (Kittler [Friedrich A.],

Grammophon Film Typewriter, p. 79), et envisage ainsi le scratch dans le contexte d'une confrontation artistique avec les disques.

62. George (Nelson), « Hip-hop's Founding Fathers… », p. 47. Dans *Yo! Rap Revolution*, Dufresne accorde la paternité du scratch à Lil Rodney Cee en même temps qu'à DJ Grand Wizard Theodore (cf. Dufresne [David], *Yo! Rap Revolution*, p. 20).

63. Keller (Hans), « Rap », p. 47 sq.

64. *Ibid.*, p. 48.

65. Dennis (Reginald C.), « 25 Old School Turning Points », in *The Source*, nov. 1993, p. 55.

66. Keller (Hans), *op. cit.*, p. 47.

67. *Ibid.*

68. Morley (Jefferson), « Rap Music as American History », in Stanley (Lawrence A.), *op. cit.*, p. xv.

69. George (Nelson), « Hip-hop's Founding Fathers… », p. 48.

70. *Ibid.*

71. *Ibid.*

72. Nelson (Havelock) et Gonzales (Michael K.), *Bring the Noise*, p. xvii.

73. Stockhausen (Karlheinz), « Elektronische Musik und Automatik », in *Texte zur Musik 1963-1970*, p. 234.

74. Cf. Small (Michael), *op. cit.*, p. 218.

75. Une légende raconte que Bambaataa comparut au procès comme témoin, afficha une copie du certificat de décès dans sa chambre et quitta le gang (cf. Dufresne [David], *op. cit.*, p. 25).

76. Cette thèse « Lysistrate » est également rapportée par Holman, un ami très proche (comme il le dit lui-même) de Bambaataa, dans son livre sur le hip-hop : « Réalisant que la police ne servait à rien pour arrêter les guerres de gangs, les familles et les petites amies, qui désespéraient de voir mettre un terme à cette violence absurde, prirent les choses en main. En refusant l'amour, l'affection et une vie familiale » (Holman [Michael], *op. cit.*, p. 61).

77. *Ibid.*

78. Cf. Wicke (Peter), *Bigger Than Life*, p. 229 sqq., et Toop (David), *Rap Attack*, p. 57.

79. Dufresne (Dufresne [David], *op. cit.*, p. 26) tout comme George (cf. George [Nelson], *Buppies…*, p. 14), situent cette première grande fête officielle un an plus tard, en 1976.

80. Small (Michael), *op. cit.*, p. 218.

81. La Zulu Nation proclame ainsi son crédo : « Savoir, Sagesse, Compréhension, Liberté, Justice, Egalité, Paix, Unité, Amour, Respect, Travail, Divertissement. Dépassement du négatif vers le positif, Economie, Mathématiques, Science, Vie, Vérité, Faits, Foi, et l'Unicité de Dieu. » (cf. *The Beliefs of Universal Zulu Nation*, p. 49.)

82. Perkins (William Eric), « Nation of Islam Ideology in the Rap of Public Enemy », in *Black Sacred Music*, janv. 1991, p. 42.

83. Cité dans Dreyer (Michael), *Hey hey, we are not the monkeys*, p. 121.

84. Beadle (Jeremy J.), *Will Pop Eat Itself ?*, p. 77.

85. Cf. Hager (Steven), *op. cit.*, p. 34.

86. Cf. Toop (David), *Rap Attack*, p. 65. Dans l'interview qu'il a accordé à *The Source*, Flash et Herc reconnaissent que la collection de disques de Bambaataa était insurpassable. Herc : « Quand je déboule dans une de ses soirées, je suis sûr qu'il y a un truc qui va me plaire et que je n'entends pas chez les autres. Alors je m'approche de Mr. Bam, "C'est quoi, celui-là ?" » (George [Nelson], « Hip-Hop's Founding Fathers… », p. 47).

87. *Ibid.*

88. *Ibid.*

89. Cf. Fab 5 Freddy, *op. cit.*, p. 32.

90. George (Nelson), « Hip-Hop's Founding Fathers… », p. 48.

91. Ossi (Rapneck) et Moondust (Ziggie), *Hiphop*, p. 11.

92. *Ibid.*

93. *Ibid.*

94. Cf. Small (Michael), *op. cit.*, p. 218.
95. George (Nelson), *Buppies…*, p. 45.
96. Beadle signale que même dans dans la musique pop blanche, le mot joue un rôle primordial. En exemple, il cite Elvis Presley, Al Jolson et Red Sovine (Cf. Beadle [Jeremy], *op. cit.*, p. 86 sq.).
97. George (Nelson), « Hip-Hop's Founding Fathers… », p. 48.
98. *Ibid.*
99. Noble (Peter L.), *Future Pop*, p. 44.
100. George (Nelson), « Hip-Hop's Founding Fathers… », p. 48.
101. Toop (David), *Rap Attack*, p. 72.
102. *Ibid.*
103. George (Nelson), « Hip-Hop's Founding Fathers… », p. 48.
104. Grandmaster Flash and The Furious Five, « Superrappin' », in Stanley (Lawrence A.), *op. cit.*, p. 145-148.
105. *Ibid.*, p. 146.
106. Cf. Major (Clarence), *op. cit.*, p. 514.
107. Volosinov (Valentin N.), *Marxismus und Sprachphilosophie*, p. 60.
108. *Ibid.*, p. 50.
109. *Ibid.*, p. 71.
110. *Ibid.*
111. Small (Michael), *op. cit.*, p. 41.
112. Volosinov (Valentin N.), *op. cit.*, p. 72.
113. Diederichsen (Diedrich), « Schwarze Musik und weiße Hörer », in *Freiheit macht arm*, p. 75.
114. Cf. Tate (Greg), « Yo ! Hermeneutics ! », in *Flyboy in the Buttermilk*, p. 147.
115. *Ibid.*, p. 145.
116. Ice T, *The Ice Opinion*, p. 94.
117. On trouve un histoire du mythe de Stagerlee dans le chapitre que Greil Marcus a consacré à Sly Stone dans son livre *Mystery Train* (Marcus [Greil], *Mystery Train*, pp. 97-134).
118. Ice T, *op. cit.*, p. 94.
119. *Ibid.*
120. Volosinov (Valentin N.), *op. cit.*, p. 145 sq.
121. *Ibid.*, p. 147.
122. Ice T, *op. cit.*, p. 95.
123. *Ibid.*, p. 105.
124. Volosinov (Valentin N.), *op. cit.*, p. 157
125. Deleuze (Gilles), « Philosophie et minorité », p. 155.
126. Public Enemy, « Fight the Power », in Stanley (Lawrence A.), *op. cit.*, p. 258 sq.
127. Volosinov (Valentin N.), *op. cit.*, p. 72.
128. Sugar Hill Gang, « Rapper' Delight », in Stanley (Lawrence A.), *op. cit.*, p. 325.
129. Boogie Down Productions, « House Niggas », in Stanley (Lawrence A.), *op. cit.*, p. 38 sqq.
130. Cf. *Ibid.*, p. 38.
131. Toop (David), *Rap Attack*, p. 82.
132. George (Nelson), *Buppies…*, p. 16.
133. Cf. Dufresne (David), *op. cit.*, p. 21 et Toop (David), *Rap Attack*, p. 80.
134. Cf. George (Nelson), *Buppies…*, p. 16 sq. et Haetley (Michael), *The Ultimate Encyclopedia of Rock*, p. 165. On trouve une troisième version de cette anecdote dans l'encyclopédie du rock éditée en Allemagne (*Das Neue Rocklexikon*) : Sylvia Robinson aurait entendu ses trois gamins rapper sur un breakbeat au cours d'une fête de famille. Ce fut une illumination : « Ça m'est venu d'un seul coup, je les trouvais si bons. Ma petite voix intérieure m'a dit :"Ça, c'est un concept." » (Graves [Barry] et Schmidt-Joos [Siegfried], *Das Neue Rocklexikon*, p. 780.)
135. Cf. Toop (David), *Rap Attack*, p. 80 sq.
136. Cf. Nelson (Havelock) et Gonzales (Michael A.), *op. cit.*, p. xviii.
137. Ce que signalent des phrases comme : « *But the thing that separates you from me/And that's called originality* » [« Mais y a un truc entre nous qui va nous séparer/ Et ce truc on l'appelle originalité »], Sugarhill Gang,

« Rapper's Delight », in STANLEY (Lawrence A.), *op. cit.*, p. 325.
138. *Ibid.*, p. 318.
139. HAGER (Steven), *op. cit.*, p. 49 sq.
140. *Ibid.*, p. 50 sq.
141. GEORGE (Nelson), « Hip-hop's Founding Fathers… », p. 49 sq.
142. *Ibid.*, p. 49.
143. Bambaataa trouve particulièrement désagréable qu'Hank n'ait jamais crédité Grandmaster Caz pour ses rimes (cf. *ibid.*).
144. Cf. BEADLE (Jeremy J.), *op. cit ?*, p. 86.
145. Cf. GEORGE (Nelson), *Buppies*…, p. 52.
146. OSSI (Rapneck) et MOONDUST (Ziggie), *op. cit.*, p. 39.
147. Cf. DENNIS (Reginald C.), *op. cit.*, p. 54.
148. TOOP (David), *Rap Attack*, p. 83.
149. HAGER (Steven), *op. cit.*, p. 55.
150. GEORGE (Nelson), « Hip-hop's Founding Fathers… », p. 49.
151. *Ibid.*, p. 50.
152. *Ibid.*
153. Cf. OWEN (Franck), *op. cit.*
154. GEORGE (Nelson), « Hip'Hop's Founding Fathers… », p. 50.
155. GEORGE (Nelson), *Buppies*…, p. 58.
156. Cf. BECKMAN (Janette) et ADLER (Bill), *op. cit.*, p. 21.
157. Cité dans : *Ibid.*, p. 25.
158. GEORGE (Nelson), *Buppies*…, p. 56.
159. MIKE D., « Yo, Wuss Thup ? – An Impromptu Car Phone Conversation With Russell Simmons », in *Grand Royal*, automne-hiver 1993, p. 4.
160. ICE T, *op. cit.*, p. 16.
161. NELSON (Havelock) et GONZALES (Michael A.), *op. cit.*, p. vi.
162. *Ibid.*
163. *Ibid.*
164. *Ibid.*, p. XI.
165. BECKMAN (Janette) et ADLER (Bill), *op. cit.*, p. 17.
166. Cf. GEORGE (Nelson), *Buppies*…, p. 33.
167. GAROFALO (Reebee), « Black Popular Music : Crossing Over or Going Under ? », in BENNET (Tony), éd., *Rock and Popular Music*, p. 245.
168. SERRES (Michel), *Le Parasite*, p. 22.
169. *Ibid.*, p. 304 sq.
170. *Ibid.*, p. 305.
171. Cf. DENNIS (Reginald C.), *op. cit.*, p. 54.
172. BLONDIE, « Rapture », in STANLEY (Lawrence A.), *op. cit.*, p. 34.
173. TAYLOR (Paul), « The Impressario of Do-It-Yourself », p. 12.
174. Cité dans : *Ibid.*, p. 13.
175. Cf. BEADLE (Jeremy J.), *op. cit.*, p. 55.
176. Cf. FRITH (Simon) et HORNE (Howard), *Art into Pop*, p. 130.
177. TAYLOR (Paul), *op. cit.*, p. 13.
178. BROMBERG (Craig), *The Wicked Ways of Malcolm McLaren*, p. 255.
179. L'INTERNATIONALE SITUATIONNISTE, « Définitions ».
180. HOLMAN (Michael), *op. cit.*, p. 68.
181. Cf. DENNIS (Reginald C.), *op. cit.*, p. 55.
182. Cf. SMALL (Michael), *op. cit.*, p. 218.
183. Cité dans TAYLOR (Paul), *op. cit.*, p. 14.
184. MALCOLM MCLAREN, *Duck Rock*, album, 1993.
185. Cité dans TAYLOR (Paul), *op. cit.*, p. 15.
186. Cité dans l*ibid.*, p. 16.
187. *Malcolm McLaren presents The World Famous Supreme*, album 1990.
188. Cf. NELSON (Havelock) et GONZALES (Michael A.), *op. cit.*, p. x. Ce souci d'authenticité allait si loin, qu'Ahearn fit participer de véritables membres de gangs et des crimininels avec leurs véritables armes (Cf. OSSI [Rapneck] et MOONDUST [Ziggie], *op. cit.*, p. 35).
189. JACOBSON (Harlan), « Wild Style », in *Film Comment*, juin 1983, p. 66.
190. *Ibid.*
191. *Ibid.*
192. Même l'essayiste Nelson George, ancien habitant du ghetto et ardent défenseur d'un séparatisme noir, recon-

naît que le film du réalisateur blanc Charlie Ahearn donne pour la première fois une représentation réaliste de la culture des B-Boys (Cf. George [Nelson], *Buppies...*, p. 22).

193. Cf. Kittler (Friedrich A.), *Grammophon...*, p. 169.

194. *Ibid.*, p. 172.

195. Dennis (Reginald C.), *op. cit.*, p. 54.

196. Ossi (Rapneck) et Moondust (Ziggie), *op. cit.*, p. 80 sq.

197. Small (Michael), *op. cit.*, p. 218.

198. Toop (David), *Rap Attack*, p. 131.

199. Afrika Bambaataa & The Soul Sonic Force, « Planet Rock », in Stanley (Lawrence A.), *op. cit.*, p. 8.

200. *Ibid.*, p. 7.

201. Cf. Noble (Peter L.), *op. cit.*, p. 41.

Digression

Welcome to the technodome

L'aura, ou la caisse de disques

Le DJ trimballe ses disques à travers les clubs dans des boîtes métalliques et des pochettes carrées. Ses mains en sont devenues calleuses, son dos tordu. Le DJ porte toujours ses disques lui-même, il ne les quitte jamais des yeux ; si un type s'approche d'un peu trop près, le DJ devient nerveux. Le DJ aime ses disques, il ne pourrait pas vivre sans eux. Ils sont pour lui à la fois l'objet d'une passion et une base de travail.

Les disques sont des stocks d'information et d'histoire qui maintiennent en vie des mélodies et des sons passés. C'est bien ce que Kittler pressentait déjà lorsqu'il évoquait l'immortalité acquise par une culture au moyen de sa retranscription : « La capacité de mémorisation et de diffusion d'une culture est aussi vaste que le royaume des morts [1] ». Les archives sonores humaines s'étendent du « Huloo » d'Edison jusqu'au dernier album de New Order. Depuis juillet 1877, les sons peuvent, lorsqu'ils sont bien conservés, être sauvés du néant et rejoindre l'éternité. Pour le DJ et son petit homoncule électronique, l'histoire commence à cette date. Le bruit d'un chariot roulant sur les pavés d'une place de marché médiéval est à jamais perdu, tout comme les cris révolutionnaires des Républicains enivrés de mai 1848. Depuis 1877, depuis que les sons peuvent survivre à leur présence immédiate, les archives sonores se sont accumulées à intervalles de plus en plus courts. Le monde des sons est entré dans l'époque de sa reproductibilité technique.

Les notes avaient jusqu'alors été le seul moyen de reproduire la musique – on pouvait les rejouer. Avec l'enregistrement immédiat des sons, inauguré par Edison, il devenait possible de conserver et de repasser indéfiniment le son d'origine. Au moment où Walter Benjamin déplo-

rait la perte de l'aura due à la reproductibilité de l'art, c'est-à-dire la disparition du *hic et nunc* de l'œuvre d'art[2], c'est la reproduction même de la musique qui semblait acquérir le pouvoir de faire ressurgir cette même aura, grâce au perfectionnement croissant des techniques d'enregistrement. La prise en compte quasi exclusive du visuel conduisit logiquement Benjamin à faire de la dévalorisation de l'ici et du maintenant un problème central dès lors que le développement des techniques de l'imprimerie, de la photographie et du film relativisait la tâche représentative de l'art. Le réalisme entendu comme une copie aussi minutieuse que possible de la réalité était devenu obsolète, et chaque art allait désormais concentrer son travail sur les possibilités que lui offraient son matériau et son médium spécifiques. Cette autoréflexivité, suscitée par les nouveaux modes de mémorisation, est devenue depuis lors l'un des critères majeurs de l'art moderne.

Mais la musique fonctionne autrement : elle est étrangère à tout réalisme, et c'est pour cette raison qu'elle ne fut pas affectée par le bouleversement provoqué par ces nouveaux médias. Bien plus, la possibilité de stocker des sons matérialisait ce qui n'existait jusqu'alors que sur le mode d'une évanescence absolue, car la musique était de tous les arts le plus abstrait et le plus immatériel. Il en est toujours plus ou moins ainsi : on ne peut voir les sons ; on peut les sentir et les mesurer, mais jamais les saisir. Néanmoins, on peut capter les sons et les bruits comme des fréquences sonores, les coder et les stocker, puis, inversement, suivant le même procédé, les décoder et les émettre à nouveau sous forme d'ondes sonores. Plus la mémorisation technique se passe correctement, et plus ce qui est reproduit se rapproche de l'original. Ici, la perte de l'aura se réduit à celle du bruit parasite.

Mais du coup, pour Benjamin, un nouveau problème se pose : quel rapport la représentation entretient-elle avec l'original ? Quels effets l'existence d'une reproduction a-t-elle sur celle de l'original ? Selon Benjamin, la technique de la reproduction arrache l'objet reproduit au champ de la tradition. « En multipliant [la] reproduction [de la chose reproduite], elle met à la place de son unique existence son existence en série et, en permettant à la reproduction de s'offrir en n'importe quelle situation au spectateur ou à l'auditeur, elle actualise la chose reproduite.[3] »

Malgré sa crainte de voir se perdre cette historicité, Benjamin voyait dans l'ébranlement de la tradition un élément cathartique permettant de dépasser les vieilles valeurs réactionnaires. Il était alors possible de rejeter la charge historique de l'original sans que l'œuvre d'art ne perdît

de sa puissance expressive. Que l'objet se dépouillât de son enveloppe et perdît ainsi son aura avait donc du bon. Seul le pur contenu y survivait. L'élément sensible était réduit. Et, précisément, ce dépouillement de l'objet, consistant à en relativiser la part sensible, ne se produit que sous certaines conditions lors de la reproduction de la musique. Le corps sonore est si abstrait et immatériel qu'il ne peut plus être dépouillé de quoi que ce soit. Mieux encore : les techniques modernes d'enregistrement et de reproduction sont tellement poussées que l'actualisation de l'objet reproduit a lieu pratiquement sans perte au regard de l'original.



Les disques en tant qu'archives sonores (flyer anonyme)

Voilà pourquoi le DJ n'a guère le sens de l'aura. L'original, au sens où l'entend Walter Benjamin, ce serait la musique jouée live, la voix authentique, le son immédiatement perçu. Pour le DJ, l'aura se réduit dans le meilleur des cas au crissement du diamant sur les sillons du vinyle. Le DJ travaille dans un empire de reproductions. Les originaux ne présentent pour lui aucun intérêt parce qu'il ne peut les intégrer à son travail. Et par leur reproduction sur vinyle, les disques se sont glissés dans le rôle des originaux sans pouvoir, ni même vouloir, être des originaux. Le DJ se trouve donc tout à fait à l'aise lorsqu'on vient l'importuner avec la perte de l'ici et du maintenant de l'œuvre d'art, et il fronce les sourcils, mi-étonné, mi-amusé, quand on lui sort la théorie de Benjamin sur la culture pop.

La reproductibilité est le fondement d'un art démocratique et progressiste, d'un art pour les masses : la pop. À propos de l'amélioration ininterrompue des techniques d'enregistrement numérique et de la réduction des différences subsistant entre le son enregistré en studio et celui reproduit par le lecteur CD du consommateur, Andrew Goodwin parle d'une production de masse de l'aura [4]. Le DJ a bourré sa caisse de disques de quasi-originaux, sa caisse est lourde, pleine d'aura – une aura qui ne signifie plus rien. L'aura, c'est la poussière qui s'est déposée sur la caisse de disques.

Beat box, drum machine, drum computer

Outre les platines et la table de mixage, la boîte à rythme [*beat box*] fut le premier instrument utilisé par le DJ. Grandmaster Flash se procura l'une des premières batteries électroniques auprès d'un ami percus-

sionniste, qui voulait améliorer sa technique de batterie à l'aide du battement régulier des beats. Les premières batteries électroniques, également appelées boîtes à rythme, sont arrivées sur le marché vers 1969 (Rock-mate, Rhythm-Ace) : il s'agissait de dispositifs assez rudimentaires, qui pouvaient tout au plus stocker deux douzaines de rythmes programmés. Le son de la boîte à rythme était synthétique, métallique – un son de ferraille. La boîte à rythme associait tout simplement un séquenceur intégré, qui contrôlait les intervalles rythmiques, à un mini-synthétiseur limité à quelques sons de batterie. Les sons de la boîte à rythme étaient produits analogiquement grâce à des oscillateurs et des filtres, d'où la désignation des boîtes à rythme et des batteries électroniques sous l'autre nom de « batteries analogiques »[5]. J. J. Cale, Leon Russell et les membres de Kraftwerk furent les premiers musiciens à utiliser ces « batteries analogiques », et en 1973 l'on put même entendre une boîte à rythme sur *Rock Your Baby*, l'époustouflant album soul de George Mc Crae[6].

La première boîte à rythme programmable apparut sur le marché en 1975, mais les capacités du jeu de batterie Paia étaient encore extrêmement modestes, au point que la plupart des musiciens restèrent fidèles à leur ancienne boîte à rythme. En 1978, Roland présenta avec la CR-78 la première batterie électronique dotée d'un microprocesseur qui permettait au DJ de rentrer, outre les structures rythmiques préstockées, ses propres motifs de percussion. Il permettait de régler à la fois le volume des différents éléments et la longueur des unités rythmiques, mais aussi d'introduire et d'enlever en fondu les motifs rythmiques[7].

Les appareils de marque Linn-Drum et Oberheim permettaient eux aussi le stockage intégral des séquences rythmiques d'un morceau, avec des breaks, des changements de tempo et des variations sur des sons de batterie. Les nouveaux appareils mémorisaient numériquement les signaux acoustiques. Les sons de batterie pouvaient désormais, si le musicien le voulait, sonner davantage comme de vrais sons de batterie. Mais pour des oreilles initiées à la dynamique et aux différentes couleurs sonores des percussions, le son numérique donnait tout de même une impression de stérilité et d'ennui. Ce son, d'autres le trouvaient parfait – le son qu'il fallait, pour les producteurs de disco qui empruntaient au funk ses motifs rythmiques mais préféraient ne pas en reprendre le côté soul. C'est précisément ce que recherchaient Giorgio Moroder et Arthur Baker : des lignes de basse dures, épaisses, associées à l'élégance rayonnante d'une artificialité absolue. Une séduction électronique.

Et c'est effectivement en studio que les batteries électroniques s'avérèrent réellement avantageuses. N'ayant plus à monter et à doter d'un micro chaque élément d'un jeu de batterie, du tambour à la caisse claire et au charleston, la batterie électronique pouvait être branchée directement sur la table de mixage ; et si c'était plus simple, cela offrait aussi l'avantage considérable de rayer le batteur de la liste des salaires et de ne plus avoir à compter avec ses coups de pompe et ses accès de surdité habituels au bout de quelques prises [8].

Herbie Hancock et Afrika Bambaataa utilisèrent ces nouveaux instruments rythmiques dès le début des années 80. Hancock pouvait ainsi reproduire numériquement la charpente rythmique des morceaux de hip-hop, tandis qu'Afrika Bambaataa continuait de son côté à utiliser sa batterie électronique, une Roland TR-808, à la façon du mix de breakbeats des DJ. La Roland TR-808 est sans doute la plus célèbre des boîtes à rythme – elle donna son nom au groupe techno anglais 808 State, et elle apparaît sur une pochette d'un disque du groupe de hardcore Big Black [9]. Les adeptes de la TR-808 allaient des groupes punks jusqu'aux collectifs de hip-hop, en passant par la plupart des productions discos.

À vrai dire, quand elle sortit en 1980, la Roland TR-808 appartenait déjà au passé : elle fabriquait encore ses sons de manière analogique et était inadaptée à la norme MIDI, donc incompatible avec les plus récentes technologies de production. Mais malgré un son relativement brut, ou justement grâce à lui, la 808 possédait (et possède encore) parmi les musiciens une clientèle légendaire, ce qui explique la masse de sons de TR-808 qui furent archivés sur CD pour être samplés par la suite. Par rapport à la CR-78, les possibilités de variation de la programmation avaient été à peine étendues [10], et pourtant, par sa simplicité, la 808 semblait remplir pour les musiciens de hip-hop, de house mais aussi de rock, tous les besoins d'une boîte à rythme informatisée. En 1983, enfin, le modèle qui succéda à la 808, normé MIDI, fut mis sur le marché. La TR-909 était un hybride entre les technologies numérique et analogique. Trois des onze sons de percussion étaient numériques, les huit autres étaient générés analogiquement [11].

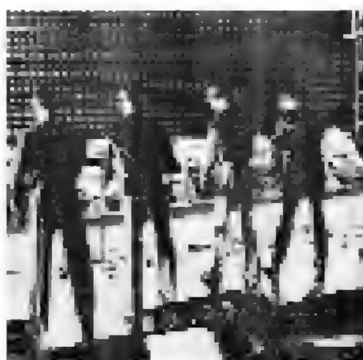
Bambaataa voyait dans la boîte à rythme un serviteur numérique du DJ, qui en reprenait les constructions et les mixes pour les insérer dans une structure rythmique fixe, ce qui libérait du coup la seconde platine du poids de la tâche à laquelle on devait l'employer le plus

souvent, à savoir obtenir une ligne rythmique continue. Les deux platines et la console de mixage pouvaient désormais être utilisées pour approcher et enrichir la structure rythmique brute à l'aide de motifs dénichés dans les bacs de disques. Pour Bambaataa, l'utilisation de la Roland participait à l'esquisse d'une poétique DJ. Plus de technique, cela signifiait pour un DJ avoir davantage de virtualités à sa disposition dans son travail. Il n'était donc pas question que le DJ devînt superflu ou même perdît seulement le contrôle de ce qu'il faisait ; même une fois devenu ingénieur du son, Bambaataa restait DJ : un homme avec sa caisse de disques et ses deux platines.

Les premiers B-Boys allemands : Kraftwerk

Kraftwerk était l'un des groupes préférés d'Afrika Bambaataa. Depuis le milieu des années 70, les quatre avant-gardistes allemands de l'électro travaillaient exclusivement avec des instruments électroniques qu'il leur fallait en partie fabriquer eux-mêmes. En 1974, ils déboulent aux États-Unis avec leur quatrième album, *Autobahn*, un hymne à une vie transie de technique dans un monde lui aussi intégralement technicisé (« *Wir fahr'n, fahr'n, fahr'n / Auf der Autobahn* » [« On roule, roule, roule/Sur l'autoroute »]). La dimension symphonique du titre éponyme de l'album était particulièrement inhabituelle, ignorant, avec ses vingt-deux minutes, la longueur ordinaire des chansons et dépassant même de loin ce que le maxi devait rendre possible deux ans plus tard. Ces constructivistes allemands, qui offraient sur leurs photographies un mélange de machines et de masques que seul Warhol proposait encore, allaient complètement transformer le monde de la pop avec leur mélange de sons électros glacés, de mélodies charmantes et de rythmes séduisants. Bien qu'originaires d'Allemagne, un no man's land de la pop, les deux musiciens de Kraftwerk, Ralf Hütter et Florian Schneider, ne se mirent pas pour autant à singer la pop anglo-américaine. Depuis leurs études musicales à la fin des années 60, ils expérimentaient avec des synthétiseurs encore relativement inconnus dans la musique pop d'alors. Leur enthousiasme pour la technologie nouvelle et leur intérêt pour les rythmes dansants firent de Kraftwerk l'un des groupes de pop les plus influents du milieu des années 70, dont le son n'a jusqu'à aujourd'hui rien perdu de sa modernité. Étonnamment, il y eut deux autres groupes allemands qui pratiquèrent dans leurs compositions cette expérimentation technologique : Tangerine Dream et Can. Mais c'est à Kraftwerk qu'il fut réservé de rencontrer l'admiration et la reconnaissance des musiciens noirs de funk et de hip-hop.

En 1975 sortit *Radioaktivität*, un chant à la gloire de l'énergie atomique dont Kraftwerk modifia le titre dans sa compilation de 1991 pour le transformer en un « Stoppt Radioaktivität ». Sur la pochette du disque, on peut voir un bon gros vieil ampli de radio tout simplement accompagné du nom du groupe et du titre de l'album. Kraftwerk s'enfonçait dans le monde des machines. *Trans Europe Express* prolongea cette tendance en 1977. Après l'autoroute et la radioactivité, ils s'attaquaient désormais aux chemins de fer. À l'époque où se répandait pour la première fois en Allemagne une critique écologique envers la foi dans le progrès et le positivisme technique, Kraftwerk sortit en 1978 son plus célèbre album, au titre programmatique, *Die Mensch-Machine*. Sur la pochette on voit les quatre musiciens de Kraftwerk portant chemises rouges, cravates noires et pantalons gris, debout dans un escalier, les cheveux fixés en arrière et les lèvres maquillées en rouge. La conception graphique de la pochette et la typographie rappellent le graphisme du Bauhaus et des constructivistes russes. Le groupe ressemble à une cohorte d'ingénieurs allemands échappés du *Metropolis* de Fritz Lang (qui est aussi le nom du troisième morceau de l'album). Les autres titres de l'album sont tous aussi célèbres, des classiques dans leurs versions allemande et anglaise : en tête, le tube rétro-futuriste « Die Roboter/The Robots » avec son slogan-manifeste « *Wir sind die Roboter* » [« Nous sommes les robots »], qui par son affirmation agressive et warholienne de la déshumanisation, effraya même les technocrates les plus fervents. Avec le titre éponyme de l'album « Die Mensch-machine/The Man Machine », ils chantaient sur des mélodies infiniment douces le vieux rêve du XXe siècle, celui d'une fusion entre l'homme et la machine. Les clips montraient les musiciens de Kraftwerk la mine figée en train de programmer leurs machines musicales derrière des ordinateurs géants.


Kraftwerk

Dans son ouvrage d'époque Bauhaus *Le Monde sans objet*, Casimir Malevitch recommandait que le futuriste ne fît jamais le portrait d'une machine mais construisît au contraire de nouvelles formes abstraites. En effet, dans l'idée de Malevitch, reprise par Kraftwerk, la machine ne produit de nouveaux types de formes qu'en étant multipliée par l'énergie créatrice de l'artiste futuriste [12]. Contrairement au futurisme italien, qui s'intéressait dans la technique à ce qui était violent et guerrier, au déploiement de force, Malevitch avait, en tant que socialiste, une conception positive des machines. Par son utilisation de la tech-

nique, Kraftwerk rappelait de toute évidence l'esthétique constructiviste soviétique [13] – des inscriptions russes apparaissent sur l'album *Mensch-Machine*, et « Die Roboter » est chanté en russe.

La musique plaisante – et en même temps extrêmement moderne – de Kraftwerk se voulait l'expression de la capacité du high-tech à rendre les hommes heureux et à produire une beauté absolue. Les situationnistes affirmaient que la machine était pour tous – même pour les artistes – un instrument incontournable, et l'industrie le moyen de « subvenir aux besoins, même esthétiques, de l'humanité à l'échelle du monde actuel [14] ». Cette foi inébranlable en la technologie moderne mena Kraftwerk à des textes du genre « *Radioaktivität/für dich und mich im All entsteht* » [« La radioactivité/pour toi et moi surgit dans l'univers »]. Il y a dans la naïveté agressive de ces affirmations quelque chose qui tempère la confiance mise dans le progrès technologique et laisse involontairement transparaître la peur d'éventuelles catastrophes techniques. La ligne qui sépare ironie et prise de position est extrêmement mince.

En 1977 Kraftwerk partit en tournée aux États-Unis et joua à guichets fermés au Ritz de New York devant un public majoritairement noir. Après quatre rappels, le public enthousiasmé ne voulait toujours pas les laisser quitter la scène. Afrika Bambaataa s'en souvient : « C'est un groupe amusant à regarder, juste voir les ordinateurs et tout ce que ça peut faire. On aurait dit qu'ils utilisaient des calculatrices et qu'ils y ajoutaient quelque chose… ils pressaient les boutons comme on joue d'un instrument. C'était funky. [15] » Après le concert de Kraftwerk, Bambaataa commença même à s'intéresser aux téléphones à touches pour en faire des instruments de musique. « Je suis le musicien à la calculatrice de poche toujours à la main », comme le chantait Kraftwerk dans sa chanson « Taschenrechner » [« Calculatrice de poche »]. On pouvait tout mettre en œuvre pour composer. La « positivité » comme fondement de l'électricisme et du constructivisme hip-hop avait ainsi acquis une nouvelle dimension. Non seulement tous les styles de musique du monde pouvaient être utilisés *positivement* dans le hip-hop, mais les nouvelles technologies électroniques devenaient également une possibilité de repousser les limites de la musique. Pour Grandmaster Flash, *Trans Europe Express* dans sa version de treize minutes fut le seul disque qu'il ne voulait ni breaker, ni scratcher. « Cela se faisait tout seul. Ce truc sautait ! [16] », expliquait le DJ pionnier. Aujourd'hui encore, les disques de Kraftwerk font partie de l'équipement de base de tous les DJ hip-hop, et on continue toujours à sampler

les sons et les mélodies de Kraftwerk. L'historien du rap David Toop voit dans la musique de Kraftwerk la première tentative pour produire électroniquement la finesse rythmique de la musique noire à l'aide d'une technologie informatique perfectionnée [17].

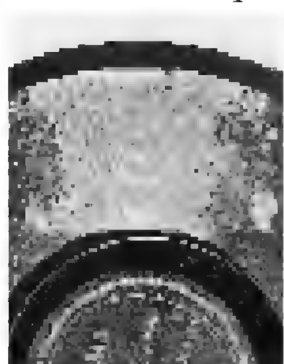
« Planet Rock », le premier tube de Bambaataa, puisait directement et abondamment dans *Trans Europe Express*, témoignant de l'influence considérable que le groupe allemand exerçait sur le DJ hip-hop noir. Même son intérêt pour les innovations technologiques avait ses racines dans son expérience du concert de Kraftwerk à New York. Dans « Renegades of Funk », Afrika Bambaataa & The Soul Sonic Force entendent s'inscrire dans la tradition de tous les esprits libres progressistes, de l'Antiquité jusqu'à nos jours. « On a secoué le funk et amené le MC/On l'a sanctifié avec la force et le son de l'électronique/… nous sommes les renégats de notre temps. [18] » Les esprits libres – cela, au moins, était clair pour Bambaataa – étaient dans les années 80 des hommes doués d'un savoir technologique et sachant employer ce savoir de façon créative.

La caisse de disques numérique

La caisse de disques du DJ regorge d'histoire stockée sur vinyle. La musique est imprimée sur des sillons que vient caresser l'aiguille de diamant. Le disque est, selon Adorno, « en tant que produit artistique dégradé, le premier mode de représentation de la musique que l'on peut posséder comme une chose [19] ». Adorno entend souligner par là cette réalité – encore étonnante en 1934 – selon laquelle le plus immatériel des arts puisse être mémorisé sur un disque noir. Et ce qui préoccupe Adorno (tout comme Benjamin), c'est la manière dont ce nouveau moyen de mémorisation nuit à la compréhension de l'histoire et du temps. « Avec les disques, le temps conquiert une nouvelle voie vers la musique (…). C'est le temps comme passage, dans une musique muette. Si la "modernité" de tous les instruments mécaniques fait apparaître dans l'immobilité de ses répétitions la musique comme quelque chose d'immémorial, quelque chose qui existe depuis toujours, et la soumet à l'éternité sinistre de la montre – alors cela signifie que le passage et le souvenir (…) ont été rendus manipulables et manifestes par les gramophones. [20] » Le disque transforme la musique en quelque chose que l'on peut conserver, il l'éloigne de la production immédiate (Adorno parle de « production vivante ») et de « la nécessité de l'exercice de l'art » : le disque « absorbe en lui en la figeant cette vie qui autrement s'échapperait [21] ».

Le disque fait donc signe, selon Adorno, vers le passage et le souvenir, mais il est en même temps une sorte de vie figée. L'art mort sauve l'art passager et fuyant « qui seul est un art vivant », de la même façon que l'écriture morte capture le langage vivant. Selon Adorno, écriture et musique se rejoignent dans le disque : par les courbes que tracent les sillons du disque, la musique se rapprocherait résolument de sa « véritable essence scripturale » (!). Le disque devient ainsi le dessin de la musique. Le regard fasciné d'Adorno sur la forme du disque est celle d'un homme d'écriture, marqué par les mots, le langage et leur mode de communication. Il n'est dès lors pas étonnant qu'il considère avant tout le disque comme un moyen de stockage qui, à l'instar du langage, rend visible et lisible la musique reproduite.

À peu près dix ans avant qu'Adorno n'ait rêvé d'une nouvelle visualité de la musique (autre que celle des notes), l'artiste et photographe Laszlo Moholy-Nagy entreprit, en travaillant sur les gramophones, d'élaborer un « alphabet de l'écriture par gravure », « qui rendrait superflus tous les instruments passés ». Les signes graphiques du disque devaient permettre « l'établissement d'une gamme nouvelle, graphique et mécanique [22] ». Alors qu'Adorno souligne la parenté linguistique du disque, Moholy-Nagy y voit l'analogue de la feuille blanche, de cet espace où, du néant, peuvent surgir des mondes nouveaux et grandioses. Le disque n'est alors plus avant tout un instrument de mémorisation et de reproduction, mais la base d'une production qui, selon le rêve de l'artiste, signifierait « l'indépendance à l'égard de toutes les grandes machineries orchestrales » et une « immense diffusion des créateurs originaux [23] ». La liberté d'improvisation, telle qu'elle apparaissait dans le jazz à cette époque, deviendrait possible en scratchant librement des disques en cire, « dont on ne saurait prévoir de façon théorique les résultats sonores [24] ». Cette conception matérialiste du disque comme pourvoyeur de sons, la pratique du scratch des DJ hip-hop la fit passer de l'existence abstraite d'une idée à celle, bien réelle, de la musique pop. À la différence (énorme) près qu'aucune nouvelle « gamme graphique et mécanique » ne vit ainsi le jour, puisqu'on réutilisait la vielle gamme bien connue sous une nouvelle forme.



Le gramophone de Moholy-Nagy

L'ignorance des artistes et des philosophes concernant les technologies nouvelles fut souvent nuisible à leurs rêves de nouveaux moyens de mémorisation. Adorno reconnaît cette lacune et avoue ouverte-

ment qu'une véritable compréhension du disque suppose la connaissance de la technique qui permit de passer des cylindres et des orgues mécaniques aux gramophones. Tant qu'on ne comprend pas cela, l'approche que l'on a du disque demeure philosophique et abstraite : « Si l'on devait un jour, au lieu de faire "l'histoire des idées", établir l'état de l'esprit en fonction du calendrier de la technique humaine, alors la préhistoire du gramophone pourrait acquérir une importance qui ferait oublier celle de bon nombre de compositeurs célèbres.[25] »

Et cela nous ramène à Afrika Bambaataa, à ses caisses de disques pleines de souvenir, de mémoire et de vie figée. Le calendrier de l'histoire humaine nous place ici en un point du temps situé peu après l'invention du sampleur, où une bonne partie de ce qu'il nous faut pour comprendre un « compositeur » comme Afrika Bambaataa ne peut s'éclairer que par un détour par la technique.

Le sampleur redonne une présence à ce qui n'était plus que mémoire, il éveille une vie figée à une existence ardente. Le premier morceau de hip-hop où fut utilisé un sampleur s'intitule « Looking for the perfect beat », et aurait pu difficilement sonner de façon plus programmatique. Afrika Bambaataa était tombé en 1983 sur le sampleur et le synthétiseur Emulator… à la recherche du beat parfait.

Le sampleur, c'est la caisse de disques numérique : il numérise les sons et fait de cette mémorisation des bruits un jeu d'enfant – un son est enregistré et peut ensuite être indéfiniment réutilisé et modifié (le sampleur est constitué d'une mémoire et d'un convertisseur numérique-analogique qui transforme les sons numérisés en une forme à sonore nouveau audible). La possibilité de convertir les événements sonores sous forme numérique permet ainsi de les manipuler et de les travailler facilement.

Les sons samplés ne sont rien d'autre que des codes numériques. Le son d'origine est enregistré avec un microphone en tant que signal analogique, puis découpé 44 100 fois par seconde par un convertisseur analogique-numérique (44 100 fois, parce que le mathématicien américain Claude Shannon a établi dans son « théorème de l'échantillonnage » qu'un signal est numérisable de façon suffisamment précise si on l'échantillonne à un taux deux fois supérieur à sa fréquence maximale). Pour coder tout le champ des fréquences audibles par l'homme (c'est-à-dire de 20 Hz à 20 kHz), il faut utiliser une fréquence de balayage (ou fréquence d'échantillonnage) supérieure à 40 kHz. Entre-temps, presque tous les fabricants de sampleurs se sont mis d'accord

sur une fréquence de 44,1 kHz, qui possède une marge de sécurité suffisante dans les aigus et garantit que tous les sons perceptibles par l'homme puissent être convertis. Ces valeurs temporaires sont ensuite quantifiées, c'est-à-dire transformées en nombre entier de seize bits (un bit prend soit la valeur 0, soit la valeur 1). Seize bits par mot numérique (*byte*) est une norme standard ; cela permet de calculer plus facilement la capacité de stockage numérique : entre le plus petit nombre (seize 0) et le plus grand (seize 1), il y a 2^{16} intermédiaires, soit 16 536. La dynamique ainsi obtenue, à savoir l'écart d'amplitude entre le signal le plus fort et le signal le plus faible, est de 96 dB. Comparée à la mémorisation analogique des sons, cette valeur est extraordinaire ; mais comparée aux capacités de l'oreille humaine, qui atteint une dynamique d'environ 120 dB, la technique numérique reste pauvre.

Les premiers sampleurs ne disposaient que d'une mémoire modeste qui limitait la durée du sample à quelques secondes seulement. Avec les progrès rapides de la technologie informatique et, conséquemment, la croissance fulgurante de la capacité de mémorisation, la durée du sample put atteindre quelques minutes. Le nombre de bit par seconde est en tout cas considérable. Si l'on multiplie le taux d'échantillonnage par seconde (44 100) par le nombre de bits d'un échantillon (16), le tout multiplié par deux (dans le cas de la technologie stéréo), l'on obtient un stockage de 1 411 200 bits par seconde. Ainsi, après manipulation et ré-élaboration compositionnelle, un convertisseur analogique-numérique peut transformer à nouveau les rangées binaires de chiffres en un son audible.


L'Akai S-1100

Dans son dictionnaire de la génération hip-hop, Fab 5 Freddy consacre au sampleur une de ses plus longues notices et l'accompagne de l'image de l'Akai S-1100 sur une pleine page – c'est-à-dire plus de place que n'en avaient reçus les photos d'Ice Cube, de Slick Rick ou de Big Daddy Kane. La légende de la photo disait : « Le sampleur numérique Akai, utilisé pour faire le son le plus mortel.[26] » Lorsqu'en 1992 Fab 5 Freddy introduisit le sampling dans son dictionnaire, cette technique s'était depuis longtemps imposée dans le hip-hop.

Quand Bambaataa utilisa le sampling pour la première fois, il fit le pas décisif qui allait éloigner le DJ des platines. Jusqu'alors, le scratch et le mix constituaient pour le DJ le seul moyen de transformer des morceaux d'autres chansons en les intégrant à son propre contexte. Avec le sampling, le geste du DJ fouillant dans la caisse de disques se

numérisait. En lieu et place des vinyles, ce sont des séries de chiffres que le DJ se mettait à manipuler ; au lieu d'agiter le crossfader de la table de mixage vers la gauche ou vers la droite, et de jouer les bribes de son sur la deuxième platine – ou sur la troisième, comme le firent Grandmaster Flash et quelques DJ après lui –, il suffisait désormais d'appuyer simplement sur la touche « Play » du sampleur.

Cependant, compte tenu de leur capacité de stockage, les premiers sampleurs étaient bien loin de pouvoir succéder réellement à la caisse de disques. De toute façon, il était impossible pour le DJ de club de renoncer aux disques vinyle ; mais en studio, alors que le DJ devenait producteur et musicien, et lorsque se développa davantage la technologie du sampling, la mémorisation des sons se déplaça des platines vers le sampleur.

Aujourd'hui encore, beaucoup de groupes de hip-hop se servent des mémoires sonores numériques dans un esprit orthodoxe, c'est-à-dire en utilisant la technologie moderne en tant qu'ersatz commode d'une action qu'il était auparavant impossible d'effectuer sans les platines ; mais ils le font sans abandonner la structure de base du hip-hop, toujours constituée du concept DJ + MC. Le traditionalisme qui maintient en vie la poétique old school peut alors, via le sampling, moderniser l'association DJ-MC en offrant au DJ ainsi libéré la liberté d'effectuer d'autres expériences sur les platines.

De plus, bien des effets créés par les DJ avec le crossfader, le pitch, le diamant et les vinyles ne pouvaient pas encore être fabriqués par un sampleur. Dans le même sens, Martin Young, la tête pensante des deux collectifs high-tech Colourbox et M/A/R/R/S, expliquait en 1987 dans une interview que le scratch était plus créatif que le sampling, ce dernier se limitant la plupart du temps à un effet de staccato, là où, avec la technique du scratch, les bons DJ mettent vraiment les choses à mal[27] et savent faire sortir du chaos des mondes nouveaux.

De plus, le scratch revient bien moins cher. Les samples sont en effet devenus une nouvelle matière pour les avocats. Biz Markie fut ainsi contraint, pour des motifs juridiques, de changer le nom de son album de 1991 parce qu'il avait samplé un chœur de la chanson de Gilbert O'Sullivan « Alone Again (Naturally) » sans indiquer le copyright. En 1993, il baptisa son album suivant *All Samples Cleared*. Le sample peut revenir cher – le célèbre producteur Prince Paul en donne un exemple : « Je voulais utiliser "Family Affair" pour un morceau. Mais Michael Jackson, qui possède les droits du catalogue de Sly and the Family Stone, voulait cent pour cent des droits d'édition. J'ai donc

simplement scratché le disque, je l'ai transformé en quelque chose d'autre. Il a assez d'argent comme ça [28]. »

Dans le contexte hip-hop, le sample fut dès le début associé au scratch. Que le sample et le scratch aient été inventés et développés quasi simultanément relève du hasard, si tant est que quelque chose comme le hasard existe dans l'histoire. Cependant, l'avance de cinq à huit ans qu'avait la pratique artisanale de reproduction de la musique sur la version high-tech assurait au scratch sa primauté esthétique. L'usage de la musique mémorisée fut inauguré par les premiers DJ hip-hop (et leurs prédécesseurs dans les discothèques), puis modifié très lentement par de plus récentes mises en forme. Comme pour la batterie électronique, la nouvelle technologie est entièrement utilisée dans l'esprit de l'« ancienne [29] » musique. C'est seulement après 1986-1987 que les groupes de hip-hop de la deuxième génération ont renouvelé, même modestement, ce traditionalisme.

Le hip-hop, en plus du sampleur de base, utilisa tous les types d'appareils – une batterie électronique avec sampleur (le plus souvent l'E-µ SP-1200) ou une table de mixage qui pouvait enregistrer au moins un sample. Mais pour la plupart des DJ hip-hop, les sampleurs étaient hors de prix au début de leur carrière, et ils durent bricoler leurs *loops* sur un magnétophone. Les *loops* sont des boucles sonores qui le plus souvent constituent l'unité rythmique de base d'un morceau (mesure, groove). Le sampleur permettait par exemple d'enregistrer l'unité de base d'un vieux morceau de funk avec ses lignes de basse et ses percussions, et de la répéter ensuite indéfiniment à l'aide d'un séquenceur. Eric Sermon, du groupe de rap EPMD, qui expérimenta très tôt le sampleur, voit dans le choix des unités de base une part essentielle de la composition. « C'est devenu une technique que de savoir quel sample utiliser pour vendre un disque – un type de boucle différent, le son d'une caisse claire… Ce que je faisais, c'est que j'essayais de trouver un sample où il y ait quelque chose dans les aigus, des voix ou autre chose, et alors je le samplais et je passais des filtres sur les aigus. [30] » On pouvait ainsi prendre des extraits de chanson saturés de bruits, en dégraisser le corps sonore et le réduire à sa section rythmique.

Dans le rap new school (auquel Sermon appartient) et malgré un usage intensif de la technologie du sampling, un certain conservatisme s'est également instauré, qui maintient l'enthousiasme expérimental sur des rails bien réglés. Et Sermon utilise ainsi, pour ne pas paraître aussi propre que la pop et sentir un peu plus « la rue », un sampleur

Roland W-30, qui semblait déjà antédiluvien en 1995, alors qu'il avait en studio deux E-μ Emax, plusieurs sampleurs Akai et des batteries électroniques. Du fait de la capacité de mémorisation limitée de son W-30, Sermon ne peut superposer ou juxtaposer dans un morceau que huit sons samplés. « C'est tout ce que le Roland W-30 peut vous laisser faire. J'adore la manière dont ça sonne. C'est sale, et la basse est puissante. [31] » Chez Sermon, qui a à son actif des productions raps aussi impressionnantes qu'EPMD, Run-D.M.C. et Heavy D., le style est avant tout le résultat de la technologie qu'il utilise. Sermon n'a rien à faire de l'effet de distanciation produit par les passages samplés. « Ce n'est pas vrai. Je dois prendre cet effet (original) sur mon disque. Je dois prendre ce funk. [32] » Or c'est précisément là que l'on se rend compte à quel point le hip-hop limite (de lui-même) l'utilisation qu'il fait du sampling. Il s'agit de ne pas dépouiller complètement de leur signification les particules d'histoire de la musique utilisées dans le sample. Les disques de Sermon doivent sonner comme du bon vieux funk.

Même la jeune star du rap Del The Funky Homo Sapiens se sert d'un sampleur E-μ 1200, bien que le sampleur Ensoniq EPS, qu'il utilise aussi, offre de bien plus grandes possibilités. « T'as des samples plus propres, les samples sont plus longs, tu peux enlever toutes les basses, tu peux enlever tous les aigus, tu peux réellement baiser avec le sample. Avec l'EPS, tu peux faire moins de choses, mais puisque c'est une batterie électronique, ça sonne plus brut. J'aime bien ça. [33] »

Cependant, quand bien même l'on utilise une technologie vieillie, la question décisive est de savoir si l'on se sert du sampleur de façon novatrice. Homo Sapiens s'interdit ainsi de succomber à la tentation de sampler des boucles entières, mais il décompose les unités rythmiques en leurs parties constitutives. « Je ne commence pas la boucle avec la première [unité]. À la place, je peux commencer avec la troisième et en faire la première, et cela ne donnera pas le même morceau. Et je ne suis pas obligé de sampler quatre mesures ; je peux aussi en sampler deux et les répéter, ou en sampler deux et ralentir les deux suivantes. [34] » C'est sur ce point, où l'artiste et le technicien doivent former une unité créative, que se décide, selon Homo Sapiens, la qualité d'un artiste hip-hop. Tout le monde peut fabriquer des beats, mais ce qui distingue l'artiste, c'est de ne jamais cesser de mettre en œuvre la technique sur un mode nouveau en y incarnant ses idées, là où précisément il limite lui-même la gamme des usages qu'il peut faire de la technologie la plus moderne. Le style et le caractère du hip-hop nais-

sent d'un renoncement ciblé à la technologie la plus moderne. Il faudra attendre des DJ qui ne se sentiront plus liés à cette tradition du hip-hop pour explorer dans toute sa richesse la technologie du sampling – ce dont il sera question dans les deux prochains chapitres de cette histoire de la culture DJ.

Don't Sweat the Technics : une platine écrit l'histoire

En 1980, Technics mit sur le marché la première platine qui satisfaisait toutes les exigences du DJ. La Technics 1200-MK2 remplaçait la 1100-A, très appréciée des DJ et dont Grandmaster Flash est l'un des quelques rares DJ à penser encore aujourd'hui qu'elle est la meilleure de tous les temps[35]. Dès la fin des années 70, après que le disco ait conquis le monde, Technics commença à développer une platine taillée exactement à la mesure des besoins ressentis par le DJ dans son travail, munie d'un gros bouton marche-arrêt, d'un éclairage télescopique pour travailler dans l'obscurité et d'un pitch large comme le pouce qui permettait, grâce à un potentiomètre extrêmement précis, de varier la vitesse de rotation du plateau à plus ou moins huit pour cent. S'ajoutait à cela, au cas où la position du pitch fût invisible dans l'obscurité du club, un illuminomètre stroboscopique à quartz permettant d'éclairer les marques du plateau représentant le nombre de tours par minute (33 ⅓ ou 45, selon la vitesse choisie) et les variations possibles de + 3,3 %, + 6 % ou - 3,3 %. La culture DJ avait ainsi trouvé son instrument de référence, une arme magique avec laquelle le DJ pouvait arranger tout ce qu'il voulait. Avec cette platine, Technics avait lancé sans le savoir un instrument qui devait marquer l'histoire de la musique des années 80.

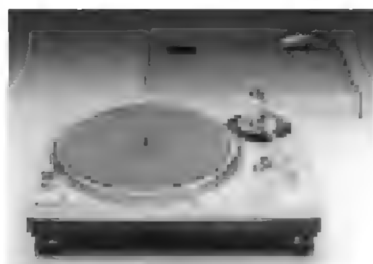
Aujourd'hui, les DJ portent comme une évidence des t-shirts à l'effigie de leur platine, arborent des casquettes où ressort la griffe de la 1200 ou encore des autocollants Technics sur leur caisse de disques. Depuis quatorze ans, on produit invariablement la Technics SL-1200 MK2 (argentée) et la Technics SL-1210 MK2 (en noir), deux objets culte qui font depuis l'admiration des DJ. Les DJ allemands ne parlent que de leur « Technics » ou de leur « mille deux cents », les DJ anglo-américains la nomment selon le cas « Technics », « Wheels of steel » [« Roues d'acier »] (expression désignant toute platine) ou encore « Twelve Hundred ». Dans la culture hip-hop (comme dans toutes les autres cultures DJ), cette platine est si importante que Fab 5 Freddy lui accorde dans son dictionnaire une rubrique propre : « La Technics 1200. La préférée des DJ de hip-hop du monde entier pour sa capa-

cité à permettre les meilleurs cuts et les meilleurs scratchs. [36] » Comme presque tous les magazines et les fanzines dancefloor, le magazine de Los Angeles *URB* lui consacra un numéro sous le titre « Don't Sweat The Technics », qui était aussi celui d'une chanson d'Eric B. & Rakim. Le sous-titre affirmait « L'incontournable 1 200 incarne le passé, le présent et le futur du DJ [37] ».

Dans son histoire des platines et des DJ, Roberts explique que c'est seulement avec le disco que la technologie des platines s'assura une place privilégiée dans les clubs. Mais si le disco a rendu nécessaires les platines, ce sont pourtant les DJ de hip-hop qui leur donnèrent vie. Roberts rappelle que les premières platines étaient apparues dans les block parties du Bronx – des machines que les types construisaient eux-mêmes, des versions détournées et trafiquées des tourne-disques qu'ils trouvaient chez leur parents. À l'époque, la plupart des DJ ne pouvaient se payer qu'une platine et devaient mixer leurs disques avec des morceaux qu'ils avaient sur cassette.

Aujourd'hui, la Technics 1200 est l'« outil de travail standard de la profession [38] ».

Contrairement à beaucoup de ses collègues, actionnées par une courroie, la 1200 fonctionne avec un entraînement direct quasiment dénué de frottements. Douze bobines disposées circulairement frolent, au passage du courant, l'aimant permanent qui les entoure sous le plateau d'aluminium et de fonte. La vitesse de rotation ainsi atteinte, d'une extrême précision, est contrôlée et corrigée par quartz. La précision du réglage permet des variations minimales de seulement 0,01 % et, grâce au pitch, rend possible un mixage précis, même sur une longue durée – une technique qui acquiert une importance considérable avec la house, en particulier. Un autre avantage de l'entraînement direct est le temps extrêmement court de démarrage et de freinage. En l'espace de seulement 0,7 seconde, la 1200 accélère pour atteindre une vitesse de rotation de 33 ⅓. De plus, le moteur à entraînement direct est une construction si robuste qu'il supporte les résistances générées, malgré les feutrines [*slipmats*] [39], par le scratch du DJ, et cela pendant des heures. Les raves durent parfois plus de trente heures, et la Technics est sans cesse sollicitée pendant tout ce temps, sans pourtant céder aux rotations avant-arrière permanentes, aux changements de disques fréquents, aux scratches et aux variations du pitch. Les Technics 1200 doivent notamment leur célébrité à leur réputation d'être absolument inusables. Les groupes en tournée rangent leur 1 200 dans des valises en alumi-


La Technics SL-1200 MK2

nium, tapissées de mousse et fabriquées sur mesure.
Mais même sans valise, le châssis de la platine offre une protection optimale contre les effets de vibration provoqués par les volumes sonores élevés. C'est ce que garantissent le socle en fonte d'aluminium, dont la base est recouverte de caoutchouc, et le plateau garni de part et d'autre de caoutchouc, ce qui réduit les vibrations. Le porte-cellule massif, fraisé d'un seul tenant, absorbe lui aussi une bonne partie des vibrations. Le bras de la 1200 se maintient sans quasiment aucun frottement. L'une de ses caractéristiques est la hauteur d'ajustement obtenue grâce à l'anneau rotatif du contre-poids, qui offre une précision au pignon – c'est-à-dire que la hauteur du diamant peut être réglée à volonté avec un haut degré de précision. Avec un contrôle anti-skating variable et la possibilité de modifier le poids de la cellule de 0 à 2,5 grammes, chaque DJ peut faire une utilisation individuelle de son « instrument[40] ».

La table de mixage

La table de mixage est le véritable instrument de synthèse. Elle connecte les deux platines mais aussi les micros, les lecteurs DAT ou la troisième platine. Le crossfader relie en règle générale les deux voix (ou canaux) auxquel(le)s sont connectées les platines. Selon la qualité du crossfader, les signaux acoustiques des deux voix se laissent fondre les uns dans les autres avec plus ou moins de douceur. Les faders de chaque voix permettent d'en faire varier le volume. Particulièrement importants sont les interrupteurs poussoirs, qui permettent de couper chaque canal en une fraction de seconde. Pour le scratch et le cut, la possibilité de couper net une voix est très importante car le retrait doit la plupart du temps rester imperceptible. De plus, le cut précis d'une piste dans le rythme du mix rend possible une syncope dramatique. Ainsi, par exemple, les bons artisans DJ mixent via des cuts précis en introduisant dans un morceau en cours la seule grosse caisse d'un nouveau morceau.

Le développement fulgurant des tables de mixage transforma les boîtes informes qui appartenaient à la famille des consoles de studios d'enregistrement en de petites boîtes maniables, souvent plus minces qu'une platine. Cela créa une certaine frénésie chez les DJ, qui les mirent rapidement à contribution dans des mixes de plus en plus précis et raffinés. Le marché croissant des équipements pour DJ ne cessa d'in-

citer davantage les firmes à concevoir des appareils qui, comme la 1200, allaient au devant des attentes des DJ. Dans leurs mains, les crossfaders, les faders et les interrupteurs devenaient une boîte de synthèse magique permettant de bricoler des transitions toujours plus élaborées. Lorsque les premières tables de mixage furent équipées d'égalisateurs, le DJ put non seulement faire varier le volume, mais aussi séparer les aigus et les basses à l'intérieur du paysage sonore. Les possibilités devinrent particulièrement impressionnantes lorsque les égalisateurs, placés au-dessus des faders, permettaient la déconstruction individuelle de chaque voix.

Avec ces améliorations, la table de mixage était désormais devenue la station de remix en temps réel. S'il y avait sur la platine droite une ligne de basse profonde, et un bon son de voix ou un paysage sonore haut perché à la Moog sur celle de gauche, les aigus, les basses ou les fréquences intermédiaires gênantes pouvaient tout simplement être coupées. Chez les DJ house et techno, les égalisateurs sont devenus un outil indispensable pour produire un « flux rythmique » qui pouvait désormais emprunter toutes les formes de bricolage. Pour des raisons dramatiques, les hautes et moyennes fréquences étaient coupées afin d'envoyer dans le club le grondement sourd de la basse, ou bien, pour obtenir l'effet inverse, la basse était entièrement retirée afin de suggérer simplement le groove avec des charlestons ou des bouts de mélodie… jusqu'à ce que la basse puissante soit à nouveau lâchée sur le corps des danseurs. Les DJ pouvaient désormais disséquer chaque morceau, le décomposer en ses différents éléments, en combiner sèchement ou harmonieusement les parties, et en envoyer dans les enceintes des versions toujours nouvelles.

1. Kittler (Friedrich A.), « Grammophon… », *op. cit.*, p. 24.
2. Benjamin (Walter), *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, p. 141 sqq.
3. *Ibid.*, p. 143.
4. Cf. Goodwin (Andrew), « Sample and Hold », in Frith (Simon) et Goodwin (Andrew), *op. cit.*, p. 259.
5. Cf. Halbscheffel (Bernward) et Tibor Kneif, *op. cit.*, p. 319.
6. Cf. Kukuck (Thomas), « Digital Delay, Mischpult, Vocoder – Die wichtigsten Begriffe der Studiotechnik », in Frederking (Klaus), éd., *op. cit.*, p. 194 sq.
7. Cf. Vail (Mark), « Roland CR-78, TR-808 & TR-909 », in *Keyboards,* mai 1993, p. 82 sqq.
8. Cf. Newquist (H. P.), *Music and Technology*, p. 91.
9. Cf. Big Black, *Go Atomizer Go, Touch-and-Go-Records*, Chicago, 1986.
10. Cf. Vail (Mark), *op. cit.*, p. 84 sq.
11. *Ibid.*
12. Cf. Malevitch (Casimir), « De l'élément additionnel en peinture », p. 133 sqq.
13. On oublie volontiers que Kraftwerk s'était formé en 1968 sous le nom d'Organisation et se considérait comme participant au mouvement de 68. Ils affirmaient volontiers leur sympathie pour le socialisme (cf. Poschardt [Ulf], « 68er Aufstand, Popkultur und Technik », in *Eichholzbrief,* mars 1994, p. 81-88).
14. Constant, « Sur nos moyens et nos perspectives ».
15. Toop (David), *Rap Attack*, p. 130.
16. *Ibid.*
17. Cf. *Ibid.*
18. Cité d'après Ossi (Rapneck) et Moondust (Ziggie), *op. cit.*, p. 77.
19. Adorno (Theodor W.), « Die Form der Schallplatte », in *Musikalische Schriften VI*, p. 531.
20. *Ibid.*, p. 532.
21. *Ibid.*
22. Moholy-Nagy (Laszlo), « Neue Gestaltung in der Musik », in Block (Ursula) et Gleismeier (Michael), *op. cit.*, p. 53.
23. *Ibid.*
24. *Ibid.*, p. 54.
25. Adorno (Theodor W.), « Die Form der Schallplatte », in *op. cit.*, p. 532.
26. Fab 5 Freddy, *Fresh Fly Flavor*, p. 54.
27. Cf. Sinker (Mark), « Bytes and Pieces », in *NME*, 14 nov. 1987.
28. Small (Michael), *op. cit.*, p. 136.
29. À ce moment, le concept de musique hip-hop a sept-huit ans d'existence.
30. Rule (Gre), « The Good, the Bad and the Noisy », in *Keyboards*, mai 1994, p. 32.
31. *Ibid.*
32. *Ibid.*, p. 33.
33. *Ibid.*
34. *Ibid.*, p. 36.
35. Cf. George (Nelson), « Hip-Hop's Founding Fathers… », *op. cit.*, p. 47.
36. Fab 5 Freddy, *op. cit.*, p. 61.
37. Roberts (Todd C.), « Don't Sweat The Technics », in *URB*, août 1992, p. 48.
38. *Ibid.*
39. Les feutrines sont des disques de feutre que l'on pose sur le plateau pour amortir les résistances des mouvements de scratch. La feutrine glisse sur le plateau et diminue ainsi les effets de freinage des mouvements que le DJ effectue contre le sens de rotation.
40. Cf. *Technics Information,* Panasonic Deutschland GmbH, sept. 1990.

Chapitre III
La house

Le disco redevient underground

En 1978, le disco c'était la peste. Comme toute mode, l'hystérie disco conduisit elle aussi tous les artistes créatifs et intègres à se détourner des projets dévoyés et à renoncer à la gloire et à l'argent pour retrouver le plaisir qu'ils avaient connu naguère. Le disco devait retourner dans l'underground pour effectuer un retour vers soi par-delà cette aliénation. Et tandis que la presse annonçait en 1979 la mort du disco, après le dernier super tube de Chic « Good Times », le vrai son disco était depuis longtemps déjà retourné dans la fontaine de jouvence. Des DJ comme Larry Levan, au Paradise Garage à New York, retravaillaient l'ancien esprit à partir duquel ils pourraient faire germer les prémisses d'une musique nouvelle. Levan jouait du funk, de la soul, du disco, mais aussi la new wave des Clash ou des Talking Heads. Ce qui liait tous les morceaux, c'était l'insistance rythmique et la capacité d'amener les gens à danser et de les faire suer jusqu'au petit matin.

Les basses « lourdes », combinées à une prédilection pour des paroles un peu soul ou gospel, passaient au début des années 80 pour les caractères spécifiques de ce qu'on appelait le « son garage ». Le garage était la continuation du disco par d'autres moyens – il est très difficile de tracer la ligne de démarcation entre la house et le disco, et le passage se fit sans rupture.

L'influence réciproque fut assurée d'abord par la proximité géographique. Le son originel du Paradise Garage, avec DJ Larry, tous les DJ et producteurs de house purent le consommer jusqu'à la fermeture du club, le 27 septembre 1987, tandis que Levan continuait de recevoir toutes les productions house les plus récentes de New York, de Chicago ou de Detroit, pouvant ainsi les incorporer dans son mix selon leur adéquation avec le son garage. Jusqu'en 1987 tout au plus, le disco, le

garage et la house existèrent simultanément. Pour des DJ qui, comme Tony Humphries, mirent au point depuis le début des années 80 le nouveau son disco, ces distinctions sont n'ont pas de sens. Pour lui, il n'y a en réalité pas de musique house, ni même de musique disco, ainsi qu'il l'affirme dans une interview, mais seulement des morceaux de r&b avec un tempo plus soutenu [*up-beat*]. Humphries, qui est aujourd'hui sans conteste l'un des meilleurs DJ house, produit encore un son house très marqué par les paroles, version actuelle du garage. Au sein de cette évolution, constance et innovation s'équilibrent. Au Sound Factory Bar de New York, l'un des plus importants clubs house, on accorde à ce traditionalisme l'importance qu'il mérite. Tandis qu'en club le DJ Little Louis Vega joue un son house brut, les DJ passent en bas, dans le lounge, le vieux son disco qu'ils ne cessent de mixer avec de nouveaux sons house. Une soirée passée dans le lounge en dit plus sur l'histoire de la house que ne peut le faire aucune enquête historique. La différence entre disco et house est aussi arbitraire qu'importante. La multiplicité des manières de faire de la house empêche son concept de se figer et le garde résolument ouvert.

Avant de pouvoir réellement commencer à retracer cette histoire de la house, il faut revenir brièvement sur le son hi-NRJ, qui historiquement représenta une forme de transition entre le disco et la house, et qui fut produite jusqu'à aujourd'hui comme un genre musical autonome.

Hi-NRJ

Hi-NRJ est le sigle à prétention technoïde de « *high energy* », qui entend déjà indiquer ainsi l'intensité et la rapidité de cette musique. La hi-NRJ est apparue comme une musique de club dépourvue de douceur et de repos, précisément au moment où le disco rejoignait l'underground. « Never can say goodbye », de Gloria Gaynor, passe pour le premier disque, qui, tout en appartenant encore au disco, marquait déjà toutefois par son tempo et son mélange les débuts de la hi-NRJ. Des producteurs comme Patrick Cowley, à San Francisco, et Bobby O., à New York, travaillaient à une version plus rapide et plus hypnotique du disco, que l'on put bientôt entendre dans tous les clubs homosexuels du monde. L'influence la plus importante qui s'exerça sur les producteurs de hi-NRJ fut le son disco européen de Cerrone ou de Giorgio Moroder, qui se caractérisait par son artificialité et sa monotonie particulières, censées véhiculer le moins possible de soul et, donc, d'autant plus d'érotisme. Il s'agissait de célébrer dans la répétition et de la façon

la moins compliquée possible la plus totale lascivité. Cela eut l'effet désiré par les producteurs de hi-NRJ : un primitivisme high-tech décadent. La musique trash qui sortait de ces robots et de ces machines fut produite exclusivement pour fonctionner dans les clubs. À l'aide des batteries électroniques et des séquenceurs, on répétait, le plus souvent sans interruption, tout au long du morceau, les mêmes petites unités rythmiques trépignantes qui caractérisaient la hi-NRJ. Plus les structures étaient simples, plus elles paraissaient envoûtantes à ceux qui dansaient – et plus la musique soudait l'unité des danseurs, plus elle atteignait son objectif.

Au fond, la hi-NRJ était de la musique minimale sur laquelle on pouvait danser. C'est ainsi que, par son absolue simplicité, elle allait définir jusqu'à la fin des années 80 les exigences élémentaires de la dance music homosexuelle. Avec l'arrivée de la house à Chicago et à New York tout d'abord, puis sa montée en puissance au milieu des années 80, la hi-NRJ perdit de sa suprématie dans les clubs. Le plus intéressant fut que la hi-NRJ réussit par ailleurs à se faufiler dans le corpus du courant dominant de la pop et à y survivre sans obstacle, au moment même où son existence underground touchait à sa fin. Divine, le travesti américain devenu célèbre par ses personnages dans les films de John Waters, demeura cependant la seule star hi-NRJ à se perdre dans les charts. Ce furent plutôt des artistes comme Neil Tennant et Chris Lowe, des Pet Shop Boys, qui, en fans de hi-NRJ, allèrent voir du côté des producteurs comme Bobby O. pour y faire mixer leurs chansons. Le collectif de producteurs britannique au succès inégalé à ce jour, Stock, Aitken & Waterman, qui dictait au milieu des années 80 le sort de tous les charts, donna à leurs marionnettes interchangeables (artistes et chanteurs) une construction rythmique de base qui fit du primitivisme hi-NRJ sous une forme modérée la musique pop la plus importante des années 80 [1]. Depuis, la hi-NRJ est une composante acceptée du courant dominant de la pop, et on la rejoue encore dans quelques clubs en Angleterre et aux États-Unis dans sa version originale.

Naissance de la house à Chicago

La naissance de la house eut lieu dans l'ombre, tout comme celle du disco. Mais alors que le disco, grâce à son énorme succès commercial, devenait l'objet d'une enquête historique et d'une réflexion comparativement assez satisfaisante, la house est restée dans l'histoire de la pop plus ou moins cachée. Les articles et interviews des fanzines et des magazines DJ doivent tenir lieu de base de travail pour qui veut esquisser

prudemment une histoire de la house. Le magazine américano-canadien *Streetsound* lui-même prit la peine, en 1992, de publier son premier « *Explorer's Guide to House* », puis en présenta la deuxième version retravaillée en août 1993 et, en juillet 1994, arriva une troisième version revue et corrigée – les réactions des artistes et des producteurs à la première esquisse historique, présentée sous forme d'un schéma de connexions, furent si intenses que *Streetsound* et ses collaborateurs devaient sans cesse corriger dates et faits. Comme cela avait été le cas pour l'enquête sur le hip-hop à travers la rencontre au sommet des trois plus importants DJ old school dans *The Source*, *Streetsound* parvint également à proposer des débuts de la house une « vérité » acceptable. La house pouvant être considérée comme une musique explicitement favorable à la technologie, il n'est pas étonnant que le corpus historique puisse être corrigé et complété par la subculture house comme un stock de données modifiable à travers les e-mails et l'internet.

La house est née de l'héritage du disco et fut une réaction aux impasses dans lesquelles le disco se trouvait après s'être vendu jusqu'à épuisement. Les possibilités de la chanson disco traditionnelle semblaient épuisées, et la fuite des producteurs hi-NRJ vers la monotonie était une impasse pour les DJ de Chicago et de New York amoureux de soul et de technique. Ils souhaitaient un disco plus rapide [*up-tempo*], avec environ cent vingt beats par minute, avec ou sans paroles selon les goûts. Alors qu'à Chicago le son était avant tout marqué par des innovations techniques sur la base de lignes de basse simples et d'un rythme très marqué [« *four on the floor* »], à New York prédominaient les passages chantés de gospel et de soul.

Frankie Knuckles est l'un des pères de la house. Comme Larry Levan, Knuckles incarne le DJ disco qui ne joua jamais les tubes new-yorkais dans les clubs branchés grand public, et ne se produisit pendant la mode disco que dans l'underground. Au milieu des années 70, il s'y était déjà fait un nom. En 1977, les exploitants du Warehouse l'invitèrent à Chicago pour jouer lors de la soirée d'ouverture. Après plusieurs apparitions en invité à Chicago, Knuckles fut si enthousiasmé par le public qu'il se résolut à déménager à Chicago. Là-bas il constata que les « *kids* » (ainsi se nommaient entre eux les homosexuels afro-américains) voulaient un son nettement plus dur et plus rapide qu'à New York [2]. De plus, il y avait au Warehouse un goût prononcé pour l'électro-pop avant-gardiste venue d'Europe. À Chicago, Kraftwerk était plus important que Barry White.


Frankie Knuckles

En 1981, Farley Keith fonda Hot Mix 5, un collectif de DJ. Keith, qui devint plus tard célèbre sous le nom de Farley Jackmaster Funk, rassembla ses collègues Mickey Oliver, Ralphie Rosario, Mario « Smokin' » Diaz et Scott Key, afin, d'abord, de populariser par la radio leurs propres mixes de sons dancefloor, puis d'aller ensuite dans les clubs et les studios d'enregistrement. Comme le disco et le hip-hop, la house fut d'abord un style DJ, avant d'être pressée sur disque. Les Hot Mix 5 mêlaient des sons proches de la house qu'ils tiraient de la dance afro-américaine que l'on produisait copieusement dans les années 70 – comme par exemple « Hit and Run », de Loletta Hollaways, « Disco Circus », de Martin Circus ou « Shame », d'Evelyn Kings. Ces classiques du « vieux disco » demeurent une influence majeure pour la manière « dont nous mixons et produisons les disques [3] », ne cesse de souligner Frankie Knuckles dans les interviews. Les productions du label new-yorkais Salsoul étaient particulièrement appréciés – Salsoul incarnait une pièce maîtresse de la culture disco gay. À cela s'ajoutaient les influences des productions européennes disco et pop, de Kraftwerk jusqu'à la new wave. Stuart Cosgrove, qui fut en 1986 le premier journaliste européen à visiter à Chicago les lieux de naissance de la house, rapportait que Chicago possédait des boutiques de disques d'imports étonnamment bien fournies, où l'on pouvait également acheter les plus originales et les moins ordinaires des productions de musique électronique européennes [4]. Ricky Jones, président du label house de Chicago DJ International, explique que la house a puisé dans trois sources : le funk, la dance importée d'Europe et le « facteur technologie » [5]. Pour Marshall Jefferson, l'un des plus célèbres artistes de house, celle-ci est simplement de la musique aussi vieille que celle d'Harold Melvin ou des O'Jays [6]. Ainsi, n'importe qui s'intéressant à la house – en tant que DJ, producteur ou historien – élabore sa propre histoire de la house dont il détermine les racines selon son interprétation et sa définition du genre. Pour les producteurs de house de Chicago épris de technologie, Kraftwerk est certainement plus important qu'il ne l'est pour Tony Humphries, qui s'inspire plutôt d'une tradition de musique gospel noire vieille d'une bonne centaine d'années.

Avec les DJ de Hot Mix 5, Frankie Knuckles était la pièce maîtresse de la scène house de Chicago. Les DJ étaient souvent des points d'accueil pour tous ceux qui avaient enregistré chez eux leurs propres morceaux [*tracks*] avec une technologie primitive. « *Tracks* » était le terme propre à la house pour désigner ce qu'auparavant on appelait une chanson [*song*]. *Track* signifie « morceau » ou « numéro », mais aussi « sentier », « chemin » ou « route », et puis encore « piste » ou « trace sonore ». C'est dans cette triple signification que l'on utilise le concept de *track* dans le contexte de la house, et qu'on se l'approprie en l'orthographiant avec un « x » au lieu de « cks »[7]. Le terme *trax* devait indiquer que le morceau, outre son autonomie relative comme *song*, avait avant tout acquis sa dernière détermination esthétique en tant que partie intégrante d'un mix.

Tous les DJ et les producteurs qui voulaient savoir si leur morceau fonctionnait venaient le déposer chez Knuckles, qui le jouait alors au Warehouse ou au Powerplant, l'autre célèbre club de Chicago. Les morceaux que Knuckles ne voulait pas jouer n'avaient aucun avenir, et ceux qui parvenaient à faire danser les gens sortaient sur vinyle au plus tard six mois après.

Le passage du style DJ à une forme d'art propre s'opéra de façon continue. La question reste ouverte de savoir lequel des disques de dancefloor noirs de Chicago ou de New York fut le véritable premier maxi de house. Dans l'histoire retracée par *Streetsound*, on donne les productions de Jesse Saunders, de Chicago, pour les premiers disques house. Stuart Cosgrove décrit en 1986 la house comme l'essence de dix ans de musique club, qu'il s'agisse de soul, de disco, de funk ou de hi-NRJ. « La house est loin d'être originale : c'est la célébration de bien des années de musiques club, mise à plat et remixées. [8] » Knuckles, qui avait travaillé comme DJ et joué cette musique pendant ces mêmes dix années, attribue en 1987 la nouveauté de la house au groove hypnotique, au « feeling très sexuel », à une meilleure production et à l'épaisseur de cette musique[9]. Knuckles fait ici plus particulièrement référence à la deep house – ainsi que fut baptisée la house classique de Chicago et de New York depuis l'album du même nom réalisé par Knuckles en 1987. La deep house et la garage house, comme on appela le son new-yorkais, sont souvent utilisés l'un pour l'autre, mais au sein de la scène house, on emploie le terme « garage house » pour désigner le style vocal et un peu gospel de la deep house.

À côté de tous les documents factuels concernant l'émergence de la house, on trouve aussi une histoire mythique de la création du genre,

qui parle des débuts de la house de façon quasi biblique. Le Minister Of Sound, alias Fingers Inc., alias Larry Heard, présente le Seigneur du groove universel comme le Père de la house : « Au commencement était Jack et Jack avait un groove. Et de ce groove naquirent les grooves de tous les grooves. Et un jour, alors que Jack posait brutalement à terre sa caisse de disque, il déclara en braillant "Ici sera ma maison [*house*]". Et la house naquit. Je suis… tu vois, je suis le Créateur et ceci est ma maison. Mais je ne suis pas si égoïste, parce qu'une fois que tu entres dans ma maison, alors ça devient ta maison et ta musique. La house est l'incontournable désir que tu as de remuer [*jack*] ton corps. [10] »



Tony Humphries

« *Jack* » pourrait désigner le groove qui constitue, depuis le disco, le rythme typique de l'« homosexuel noir américain ». Ce groove, Anthony Thomas le qualifia en 1987 dans son histoire de la house comme « plus énergique et polyrythmique » que celui des Afro-Américains hétérosexuels, et tout simplement plus africain que celui des Blancs homosexuels [11]. Après 1987, le groove house s'est imposé dans le monde entier – l'« envie de remuer son corps » a entre-temps cessé de viser un groupe ethnique ou sexuel particulier.

« *To jack* » c'est, dans la langue courante, « donner la pêche à quelqu'un ». Dans le contexte de la house, « *jack* » est toujours associé à « *body* ». Jack, c'est un groove qui est le Père de tous les grooves et qui, dans l'enthousiasme créateur, produit de la house, la fait sienne avant de la donner à tous les autres pour s'emparer des corps. Jack, comme personnification du groove, fait figure de Créateur semblable à un dieu qui peut prendre possession des corps des hommes. Le rythme et le désir étaient déjà apparus avec le disco comme deux figures jumelles [12]. La pulsion sexuelle et cette autre pulsion, qui fait danser sur le rythme d'une musique, semblent de la même manière fondamentales et existentielles.

La mise à niveau des individus qui succède à la mise hors jeu de (presque) toutes les différences constitue la « communauté » des esclaves du rythme. Dans la house qui a construit le jack, on laisse à la porte d'entrée ce qui éloigne les gens les uns des autres. L'homme, dans sa corporéité, fait l'expérience de soi dans une complète auto-affirmation. Le DJ envoie du jack, grâce à des sound systems monumentaux, dans les centres de coordination des danseurs, contrôlant ainsi leurs

mouvements. Le DJ est le plus important allié du jack : tous deux connaissent le pouvoir qu'ils ont de conquérir les gens – le DJ new-yorkais David Morales parle de son public comme d'une prostituée sadomaso [13].

L'ambiance du Warehouse était aussi extatique qu'au Paradise Garage, et l'envie des danseurs de se donner à fond y était tout aussi passionnelle. Knuckles jouait huit à dix heures par nuit, jusqu'à ce que le soleil se lève et que les danseurs épuisés se traînent chez eux. Le public avait été travaillé. « *Work It* », criait l'un samples vocaux les plus fréquents de la house, désignant par là le public qui dansait et exhortant le jack et le DJ à le travailler au corps. L'équivocité de l'expression et sa connotation sadomasochiste met une fois de plus en évidence à quel point le langage qui exprime le désir de sexe est identique à celui qui exprime le besoin de house. Dans un lieu sans répression sociale, le fait d'être dominé et séduit revient à connaître sécurité et confiance. Le beat, son ancêtre Jack et le maître des beats (le DJ) jouent avec ce don de soi euphorique, comme en témoigne le texte d'une chanson de JM (Jack Master) Silk de 1985 :

The beat won't stop with HM Jock
If he jacks the box and the party rocks.
The clock tick tocks and the place gets hot,
And believe it or not all your troubles forgot.
So ease your mind and set your self free
To that mystifying music they call the key.

Le beat ne s'arrête pas avec Sa Majesté Jock
S'il jaillit de sa boîte et que la soirée bouge bien
L'horloge fait tic tac et ça commence à chauffer
Et tu me croiras pas, mais t'oublies tous tes problèmes
Donc ne t'en fais pas et délivre-toi
Sur cette musique envoûtante qu'on appelle *the key* [14]

Lorsque l'ambiance était au top, Knuckles éteignait toutes les lumières du Warehouse et passait avec un volume assourdissant le son d'un train express passant à toute vitesse. Les fenêtres du Warehouse étaient peintes en noir, et le club était totalement plongé dans l'obscurité. Le public, dont la majeure partie était sous l'effet de drogues, était tellement excité par le volume du bruit et par le côté peu rassurant de

l'obscurité que les gens se mettaient à hurler comme des malades. Knuckles décrivait ainsi ce plaisir particulier : « C'était à la fois de la peur et du divertissement. [15] »

Grâce à de telles mises en scène, les DJ du Warehouse et du Powerplant ne tardèrent pas à devenir des célébrités, de même que les DJ qui firent connaître le hip-hop à New York. Il y eut bientôt dans le public des clubs des experts de ce que sont un bon DJ, un bon mix et une soirée réussie. Chicago est une ville de DJ, comme l'expliquait Farley Jackmaster Funk dans une interview : « Si le DJ n'arrive pas à mixer, ils vont le huer dans la minute, parce que la moitié d'entre eux savent probablement mixer eux-mêmes. [16] »

La patrie de la house

La méprise la plus courante à propos de la house, c'est l'idée selon laquelle elle serait sans âme et sans lieu. Pour le spécialiste britannique de la pop Simon Reynolds, la house, c'est le son des machines qui s'entretiennent avec elles-mêmes. Une musique insipide, superficielle, qui fascinerait ses auditeurs davantage à travers la question du son que celle de la vérité. Aucune profondeur, aucune vérité humaine, aucune vérité sociale, pas même une atmosphère, quelle qu'elle soit – le jeune intellectuel de 27 ans ne découvrait rien de tout cela dans la house : au lieu de cela, il y voyait comme « une altération arbitraire et illisible de torsions, de vecteurs et de gradients, dont l'opacité résiste sans fin aux tentatives des critiques rock blancs pour y trouver quoi que ce soit d'intéressant [17] ».

« Opacité » désigne autant l'obscurité qu'un caractère inintelligible et borné. La critique de Reynolds recouvre bien ces deux champs sémantiques lorsqu'il met en cause l'« opacité » de la house. L'échec du critique rock blanc face à la musique pop ultra-moderne se manifeste, dans le cas de Reynolds, par son désespoir conservateur devant la célébration euphorique du synthétique dans la house. Alors que les musiciens house ont compris depuis longtemps qu'il est possible d'utiliser et d'esthétiser dans un sens positif la technologie moderne et le renoncement à l'« expression naturelle » de la vérité et de la profondeur humaines, Reynolds, amateur des groupes pops rocks britanniques, se montre nostalgique du côté mélancolique, malade, mi-superficiel et mi-insipide du rock. Des guitares et un chanteur qui écrit ses textes, ce sont encore pour lui (et pour beaucoup de gens qui écrivent et réfléchissent sur la pop) le format dans lequel la pop doit produire des vérités. Il s'agit de sauver l'expression apparemment natu-

relle de la profondeur et de l'engagement, même à l'époque des synthétiseurs et des samples.

La house est une musique qui ne croit plus et ne peut plus croire à cette expression innocente. Les DJ de Chicago, de New York et de Detroit ne s'intéressaient plus à la composition d'une œuvre autarcique, qui vivrait entièrement de la volonté expressive et des capacités créatrices de l'auteur. Comme le hip-hop et le disco, la house est une musique de DJ parce qu'il faut aller chercher ses contenus de signification d'abord dans la musique, et ensuite seulement, de façon dérivée, dans la réalité extra-musicale (et donc extra-artistique et extérieure) à cette signification.

Les producteurs de house sont, selon Reynolds, moins des auteurs que des ingénieurs et des architectes, dont la musique ne serait pas une expression de l'âme, mais le produit de savoir-faires spécialisés. Pour les musiciens de house, cela sonne d'abord plutôt comme un compliment. À chaque époque d'évolution culturelle, les théoriciens ont posé leur norme comme l'« expression saine et exacte ». Dans la musique pop, le même phénomène s'est produit (et s'est accentué) à l'encontre des évolutions technologiques qui ont eu lieu au cours des huit à dix dernières années.

Reynolds n'est pas un cas isolé. La postmodernité a mis mal à l'aise beaucoup d'intellectuels, car s'écroulaient alors les vérités jusque-là intangibles des grands récits qui marquaient l'Occident, et parce que peu parmi eux étaient prêts à se faire à cette insécurité nouvelle. C'est seulement dans le monde de la pop que tout semblait être resté intact, car il y avait une constante dans l'évolution qui n'était (et ne devait) pas être remise en question. Le rock'n roll rebelle, la soul existentielle et toute la musique pop avant-gardiste intellectuelle, des Pink Floyd aux Einstürzende Neubauten, apportaient aux intellectuels ébranlés des repères et l'assurance que même à la fin du XXe siècle le statut de l'auteur pouvait encore fonctionner sans accroc et de façon quasi naïve – alors que l'auteur était depuis bien longtemps déjà, dans les arts plastiques, la littérature et le cinéma, devenu une notion douteuse.

Étrangement, c'est justement la musique dance et disco, que l'on raille ou désapprouve pour être « bornée » et « stupide », qui va alors sortir la pop du stade de l'innocence. Des critiques de la pop comme Reynolds réagissent vivement à cela : tout comme Hegel, qui voyait dans tout l'art qui suivit l'Antiquité un déclin de la culture, et Adorno, pour qui le jazz et la musique pop étaient d'une valeur absolument inférieure, eux éprouvent visiblement des difficultés avec la house.

Les verdicts des esthétiques normatives aboutissent toujours à des formulations foncièrement abruptes. Tandis que Beethoven serait, « modifié et pourtant définissable, l'expérience totale de la vie extérieure qui se répète intérieurement », la pop apparaît à Adorno, bien en deçà d'une telle sublimation, comme un « stimulant somatique » et, du coup, du point de vue de l'autonomie esthétique, comme « régressive [18] ». Cette régression est également au fond, pour Adorno, le produit de la progressivité technique de la musique pop, ce qui semblait être, pour notre amateur de Beethoven, du fayotage en puissance auprès de l'industrie de la culture. « En recommandant le jazz et le rock au lieu de Beethoven, on ne démonte pas le mensonge affirmatif de la culture, mais on fournit un prétexte à la barbarie et aux intérêts commerciaux de l'industrie culturelle. Les prétendues qualités vitales non perverties de tels produits sont préparées précisément par les forces auxquelles s'adresse soi-disant le grand refus : elles sont d'autant plus perverties. [19] »

La house est une défiguration : voilà ce que Reynolds accorderait volontiers à Adorno. Et au lieu de convoquer Beethoven comme étalon de qualité, le penseur de la pop parle de l'ancienne langue, organique, de la musique pop, dont la house aurait pris congé. Du point de vue extérieur de Reynolds, cette musique semble être un programme informatique indécodable. « Il est difficile d'imaginer un genre plus inhabité et hostile à l'ethnicité. Même s'il est originaire d'un lieu (Chicago), il ne dépeint en rien son environnement. [20] » Pour quelqu'un qui ne parvient à découvrir aucune âme ni aucune chaleur dans la house, cette musique reste étrangère et incompréhensible. La communication de la musique à son auditeur trouve son point de rupture là où l'un dénie à l'autre le fait qu'il ait une âme. Même les producteurs de house les plus technoïdes verraient alors leur musique tomber dans l'incompréhension. On pourrait dire, en y mettant du pathos, que l'âme est le cœur de la communication. Sans âme, il n'y a pas d'échange.

Étroitement apparenté au reproche d'absence d'âme, on retrouve chez ces conservateurs celui d'une absence de lieu et de patrie, qui signifie en fait son absence d'appui, de référence, et finalement de sens. La forme la plus pure de cette instabilité distraite, c'est chez Heidegger « l'agitation », dans laquelle le Dasein est partout et nulle part [21]. L'indifférence trouve dans le lien de ces absences d'origine, de référence et de sens, son image la plus menaçante mais aussi la plus claire. L'industrie de la culture fait des individus « les points de rencontre des tendances générales [22] ». Mais l'indifférence est une force. « Je ne m'effondre jamais, car je ne me redresse jamais [23] », déclarait Warhol.

Lorsqu'après cela on parle de patrie, il faut concevoir l'identité comme la valeur ajoutée d'une indifférence – par laquelle la liberté existe. L'ambivalence de la localisation est délibérée. L'information entendue comme processus de fixation a besoin de victimes.

La house n'est pas seulement une musique urbaine de part en part, c'est-à-dire sortie du milieu des grandes villes ; elle vient plus exactement des villes de la côte est américaine qui toutes disposent d'une tradition de musique pop noire. New York en a accueilli chaque forme, du gospel, du jazz et du r&b au hip-hop. À Detroit, il y avait le label Motown, qui produisit un son tout à fait spécifique à la ville. À Chicago apparurent également des styles bien particuliers de blues et de r&b et, comme le nom l'indique, c'est de là que vient le Chicago jazz.

Mais plus que ces origines musicales géographiques, ce sont les origines historiques sur lesquelles il importe de revenir. L'un des nombreux lieux, l'une des nombreuses patries[24] auxquelles se rapporte la house, c'est la collection de disques du DJ, qui le plus souvent rassemble très exactement toutes les racines des sons house et témoigne de façon assez exhaustive de la préhistoire de la house. Il faut de ce point de vue recommander encore une fois les soirées du mercredi dans le lounge du Sound Factory Bar, où divers DJ ne cessent de raconter à nouveau cette généalogie du son house. Comme ce fut déjà le cas pour le hip-hop, l'histoire de la musique est la patrie du sampling. La culture DJ transforme ces chaînes signifiantes en racines de sa propre historicité.

Une autre patrie est assurément la technologie par laquelle est produite la house. Le mélange d'anciens textes de soul, tels qu'on peut les trouver sur de nombreux disques, avec des lignes de basse pesantes et profondes et des sons de synthétiseurs éclatants et métalliques – tout cela était entre autre l'expression de l'équipement technique dont disposaient les DJ de house. La house, tout comme déjà le disco underground et le hip-hop, évoque explicitement des moyens de production qui sont au fondement de son existence, ce que refuse de faire le courant majeur de la pop. Un caractère constitutif de la musique underground réside, selon Diederichsen, en ceci que les auditeurs se rendent toujours compte qu'elle utilise de la technologie et quel type de technologie elle utilise, « alors que le côté régressif dissimule toujours ses moyens. Le rock grand public d'aujourd'hui fait un usage énorme de la technologie du sampling », mais toujours de telle sorte que l'auditeur croie qu'elle y est introduite et jouée authentiquement. Il en est

tout autrement chez les musiciens underground. Ils sont « traditionnellement fiers des particularités de leurs appareils[26] ». L'une des origines de la house est l'équipement avec lequel on enregistre la musique. On utilisait surtout, au début, des morceaux assez grossiers, enregistrés sur des 8-pistes avec des instruments limités. La technologie s'améliora, et le son avec, donnant continuellement à entendre les innovations techniques qui fréquemment précédèrent l'innovation musicale. Il revint souvent aux DJ et aux producteurs de house de modifier à leur avantage l'innovation technique, grâce à un emploi non orthodoxe de la technologie et au *détournement* des modes d'emploi. Reynolds cherchait les racines, les fécondations et les influences réciproques dont la house était née, mais il oublia de consulter les schémas de connexion et les appareils de studio. La musique avait toujours été l'expression de ses moyens de production, mais avec le disco, le hip-hop et désormais la house, ce principe allait prévaloir plus que jamais dans la musique pop. L'une des nombreuses variantes de la musique house, l'acid house, ne doit son existence qu'à un instrument, la Roland TB-303, un générateur de ligne de basse qui permettait, à l'aide de six filtres de résonance, un travail insoupçonné sur le son.

La patrie de la house n'est pas seulement le lieu où elle apparut, mais aussi le lieu auquel elle était destinée : le club. La house doit d'abord son nom au club de Chicago où l'on commença à la jouer : le Warehouse. Comme le disco, la house était par définition une musique qui devait inciter à danser. Si les clubbers dansaient sur la musique, c'était de la house ; s'ils restaient debout en fumant une clope, ça n'en était pas. Dans le titre consacré à une histoire de la house[27], le *New York Times* affirmait encore, en avril 1990, « vous pouvez danser dessus, mais l'écouter demande un effort », jouant ainsi du vieux problème que la conception bourgeoise de la culture a de toute forme d'art qui semble s'accomplir dans sa fonctionnalité. La contradiction supposée entre fonctionnalité et arts libres est comme toute contradiction un problème idéologique propre à ceux qui la reçoivent. Celui qui ne peut pas écouter la house parce qu'il ne danse pas dessus ne pourra jamais la comprendre.

Le club, en tant qu'origine, exige une connaissance de ce qui se passe sur le dancefloor. La house est une musique de DJ parce que seuls les DJ connaissent les besoins et les trucs de la vie nocturne, et sont familiers des instruments dramatiques (pathétiques) de la séduction qui font de la musique de club le moyen d'un renoncement à soi absolu, et donc d'un don de soi à la musique et à la danse. Les règles

du jeu de ce type de musique, mais aussi celles d'une soirée réussie, sont incorporées à chaque bon morceau de house parce que, comme toute autre musique de club, la house s'est depuis longtemps débarrassée de l'unité intouchable de la chanson. Naturellement, le créateur d'une chanson house pense d'abord dans la catégorie de son *trax* singulier, mais également au contexte de la soirée en club, où il peut passer son morceau à tel ou tel moment de la manière la plus parfaite.

La house a aussi comme origine la subculture où elle vit le jour. Semblable en ceci au disco, la house vient du background de la scène des clubs noirs et/ou homosexuels, dont les besoins de divertissement et de passion constituaient les conditions d'une vie dans la subculture. On a vu, dans le chapitre consacré au disco, dans quelle mesure la culture des clubs peut être comprise comme un produit de l'esthétique homosexuelle. Pour la house, dans la suite immédiate du disco, le contexte gay de l'origine des clubs est tout aussi important. Et là où le disco, volontiers composé en mode majeur, offrait un son gai et fonctionnait toujours de manière plutôt réjouissante, la house est devenue une musique de danse mélancolique, douce autant que dure. Liée à la tristesse calculée des sons électro-industriels, la house est devenue une musique aussi belle que mélancolique.

La soumission à la domination du beat s'est renforcée avec la house, les lignes de basse des Roland se sont énormément durcies, elles sont devenues plus rudes et plus précises que les lignes de basse « bricolées à la main » et fabriquées avec les boîtes à rythme pendant la période disco. Le rapport de la house au disco est semblable à celui du punk au rock'n roll : tous les éléments esthétiques importants sont conservés, seul le rythme devient plus inflexible et agressif. La house, c'est le disco de l'après punk. Et quand l'influence du punk sur les DJ house ne serait que périphérique, le choc esthétique que provoqua le punk jusque dans les studios des producteurs de house les atteint et y laissa sa marque. Anthony Thomas fait appel à une autre comparaison et qualifie la house de rétro-disco au sens où le hip hop est du rétro-funk [28]. Mais, en fin de compte, l'analogie est proche, parce le hip-hop est lui aussi du funk post punk. La radicalisation des origines comme moyen de s'imposer est également présente (et fonctionne) dans ce cas-là.

La house n'est pas seulement le produit de plusieurs patries, mais aussi le produit de son temps. Entre le point culminant du disco (1976-77) et le premier sommet de la house (1986), à peine dix ans se sont écoulés, pendant lesquels beaucoup de choses se sont passées. La différence entre le disco et la house témoigne notamment des changements

survenus durant cette période : dans la culture pop (après le punk), dans la musique dance (après le hip-hop), dans la technologie (après le sampling) et dans la subculture (après le sida), pour ne citer que quelques facteurs.

Le reproche que l'on fait à la house d'être hostile à l'introduction de l'ethnicité est stupide, parce que la musique house est un dispositif de construction ouvert qui ne se ferme à aucune introduction de ce genre, mais l'accueille bien plutôt, quand cela fonctionne dans la chanson ; et aussi parce que l'ethnicité ne peut plus servir de référence dans une culture électronique pour ce qui est de l'origine ou de la patrie d'un morceau.

La plus belle distorsion du concept de patrie est due à Andy Warhol. Son amour pour l'Amérique, qu'il ne cessa de proclamer avec passion, est basé sur une image de l'Amérique où sont vantés avec une affirmation militante les bienfaits d'un capitalisme rampant et d'une démocratie populiste. L'indifférence des Américains ne peut alors que se trouver en contradiction avec l'idée de patrie comme détermination. Bref, plus laconiquement : « Ce qu'il y a de formidable dans ce pays, c'est que l'Amérique a créé la tradition où les plus riches consommateurs achètent la même chose que les plus pauvres. Vous pouvez regarder la télévision et voir Coca-Cola, et vous pouvez savoir que le président boit du Coca, Liz Taylor boit du Coca, et pensez donc, vous aussi, vous pouvez boire du Coca. [29] » La patrie devient alors, par la consommation quotidienne, une détermination dénuée de tout sens. L'Amérique est le supermarché dans lequel des gens comme Warhol grandissent. Être apatride, ce n'est pas être sans lieu. La mise en réseau globale à travers les médias et les biens de consommation a seulement transformé le mode selon lequel se fixent les identités. La house présente de ce point de vue bien plus de déterminations significatives que toutes les formes de la culture quotidienne. Dans le champ de ces déterminations, on peut aussi faire l'expérience de l'âme de la musique house, sans qu'il s'agisse de dire par-là que l'absence complète de lieu et d'assise implique de n'avoir aucune âme.

L'idée de délivrance dans la house

La house est une musique de club au sens où elle est moins pensable en termes d'unités de chanson que de structures abstraites comme la tension et la délivrance, l'intensité et la délivrance, ou encore la lascivité et la délivrance. L'une des racines de la house est le gospel, qui vint s'y réfugier par l'intermédiaire de ses variantes pop sécularisées

comme le r&b, la soul et le disco. Le vocaliste américain de house Michael Watford, qui avait grandi dans le gospel, en transporta la spiritualité et la force dans ses chansons garage. « Beaucoup de gens semblent penser que je n'écris que sur les filles parce que j'écris sur l'amour, mais c'est plus profond que cela. La phrase "*Hold on*" [« Tiens bon », « Accroche-toi »] vient de l'Église. Cela signifie, quand tu commence à te consacrer à quelque chose, et spécialement quand tu sais que c'est bien, qu'il faut simplement tenir le coup, parce qu'ainsi tu sais que quelque chose va en sortir. J'ai basé ma carrière, mes relations et ma musique sur cette chanson : je me suis tout simplement accroché, car je savais que ce que je faisais allait dans la bonne direction. [30] »

Le citations de gospel se trouvent ainsi sécularisées sans avoir à renoncer à leur spiritualité. Le détachement du contexte religieux et la transposition à la vie privée et intime n'est pas un acte hérétique, il s'agit au contraire de porter la spiritualité de ce qui est chanté au plus près des auditeurs (de leur cœur) que ne l'avait fait le gospel. Le « *hold on* » sur lequel on danse parle toujours aux bonnes âmes de l'underground dancefloor, qui se comprennent eux-mêmes comme une communauté et une famille.

Michael Watford n'est pas une exception : beaucoup de vocalistes de house garage restent dans leur technique de chant, mais aussi dans le contenu des paroles, liés à l'essentialisme éthique du gospel. La house se veut le témoignage d'une innocence perdue, qui doit pouvoir être recréée par les paroles « soul ». La house est l'Église de ceux qui ont péché (et continuent de pécher)[31], comme l'explique Professor Funk. La house parle dans sa spiritualité d'un désir inextinguible de vie pure pleine d'amour et de sincérité. Que la house ne soit jamais kitsch, mais toujours le témoignage d'un combat, c'est ce qu'indique sa définition comme musique de dancefloor. Le beat parle de la séduction, de même que les mélodies, tandis que les samples représentent digitalement le reste du monde. La house ne fuit pas le monde pour aller habiter une église transformée (même si les débuts du disco ont eu lieu dans une ancienne église baptiste de New York), mais elle entend sauver la force et la pureté des sentiments dans la communauté de la nation house. L'autonomie de l'underground produit une forme nouvelle d'innocence : un désir de pureté dans la connaissance des malheurs terrestres. La nostalgie est le sentiment moteur de presque tous les morceaux soul de house. Des vocalistes comme Michael Watford se laissent toujours rattraper par cette nostalgie dans la production de leur musique : « Une fois que j'ai atteint dans ma chanson un certain degré,

mes émotions prennent le dessus. Mon tempérament est spirituel, je n'y peux rien. Je ne peux pas chanter d'une autre manière.[32] »

L'espoir de délivrance crée une distance par rapport à la vie d'ici-bas. L'au-delà de la délivrance demeure vague – il s'agit d'un état intermédiaire entre la tension et la délivrance. Le concept de délivrance est étroitement lié à la religion, comme pôle d'attraction inverse de la faute. Or, de la même manière qu'elle a transporté le gospel de l'Église vers le club, la house transforma aussi la teneur métaphysique de la délivrance. Personne ne doit être délivré de quelque faute que ce soit ; la délivrance de même que la tension ainsi élaborée sont faites *maison*. À travers de longs passages rythmés, monotones, agrémentés de quelques samples, sans cesse interrompus par de très douces dissonances en mode mineur, s'échafaude une tension qui provoque une excitation diffuse. Les possibilités qu'ont les DJ de construire de telles tensions sont multiples. Le DJ house allemand Westbam définit sa propre forme de tension comme une vague ; sa force réside en ceci : « Construire des vagues et pas seulement laisser le truc filer, mais plutôt construire et déconstruire la musique sous la forme de courbes sinus-cosinus.[33] » D'autres DJ produisent des sons plus sombres (samples industriels ou sonorités de films d'horreur), ou utilisent une ligne de basse extrêmement dure pour rendre l'atmosphère menaçante ou étrange qui vient ensuite se dissoudre dans une voix libératrice ou un riff au piano. Le travail du DJ sur les tensions et les dissonances montre à quel point la house, malgré toutes les libertés qu'elle se crée, obéit au bon vieux concept d'harmonie et de « bon ordre ».

La house fut quasi exclusivement, à ses débuts, la musique d'une subculture homosexuelle, et le concept de délivrance doit donc s'entendre en un sens sexuel. Les « *Release me !* » et « *Set me free* » signifient toujours également la délivrance dans l'orgasme. Plusieurs maxis offrent, selon le remix (avec ou sans gémissements), différentes lectures de cette « délivrance ».

Que la sémantique soit fortement sexualisée dans le cadre de la house, c'est ce que montrent également les transformations du langage corporel dans le « *vogueing* », changements qui transcendent toutes les frontières de sexe. Le *vogueing*, c'est la pose des homosexuels afro-américains ou hispaniques à la manière des mannequins des magazines de mode comme *Vogue*. « J'ai tout appris en regardant[34] », expliquait Willi Ninja, l'un des plus célèbres *voguers*.

La reprise d'une forme stylisée et esthétisée d'un comportement féminin blanc ne se produit pas sans les exagérations qui font de l'imi-

tation une mise en scène de soi-même. Organisés en « maisons » semblables à des familles, les danseurs luttaient, à la fin des années 80, pour la suprématie de leur maison sur les familles concurrentes. Comme dans la breakdance, l'on déconstruisait les formes hégémoniques de langage corporel pour les réagencer ensuite à nouveaux frais et selon ses propres conceptions. Ce qui était alors particulièrement frappant, c'était le mélange de langages corporels féminin et masculin – ce qui, pour la double minorité des homosexuels non blancs, était d'une importance extraordinaire. On célébrait la délivrance de la gestuelle patriarcale que vivaient les homos, si torturante pour eux. Le film *Paris is burning* de Jennie Livingston montre à quel point cette expression de vie était chez ces hommes chargée de féminité.

Pour les homos non adeptes du *vogueing*, la house fonctionnait en gros comme un instrument de délivrance. La possibilité de se sentir appartenir à une communauté house avait un effet tout aussi libérateur que de savoir que l'on pouvait être chez soi au sein de la subculture. Dans ce « pouvoir être chez soi », la musique pouvait aussi devenir une sublimation du sexe ; la délivrance orgiaque avait lieu directement sur la piste de danse et non plus dans les toilettes. « *Jack your body* »… sur la musique.

L'arbre généalogique

Dans la période de 1981 à 1985, un style DJ joué dans les clubs et sur les stations de radio a accouché d'une nouvelle forme musicale : la house. Dans les clubs de New York et de Chicago, ainsi que dans les stations de radio de ces mêmes villes, les DJ travaillaient en électroniciens à élaborer leur propre son. À côté des Hot Mix 5, de Frankie Knuckles et de Ron Hardy, l'un de ces DJ était Tony Humphries, qui avait depuis 1983 une émission sur la radio new-yorkaise Kiss FM. En 1985 furent fondés à Chicago les labels Trax Records et DJ International, et à New York Easy Street Records, lesquels passent pour les premiers labels house ; puis apparurent les premiers morceaux de Marshall Jefferson, Larry Heard, Frankie Knuckles, Rocky Jones, Joes Smooth et Fingers Inc.

La même année, on découvrait l'acid house à Chicago et la techno à Detroit, nettement moins soul et donc plus high-tech que le son house habituel. En 1986 eut lieu une fusion entre le hip-hop et la house, dont le résultat prit logiquement le nom de hip-house ; il était façonné sur un modèle simple : on rappait (au lieu de chanter) sur des beats house classiques. En 1987 émergea en Europe, particulièrement

en Angleterre, une scène house propre, qui interprétait et modifiait les modes venues de Chicago et de New York. « House Arrest » de Krush grimpa même en 1988 dans le Top 20 britannique. En Italie apparut à la fin des années 80 une variante locale de la house, qu'on baptisa Italo house, caractérisée par des mélodies douces et séduisantes, des riffs de piano déchirants et une vitesse un peu plus soutenue. L'Italo house se voulait une musique de la bonne humeur, qui doit faire plaisir sans détour et inviter à danser. Le magazine *Streetsound* cite d'autres branches de la musique house comme la pop house, la rave, le hardcore, le new beat et l'ambient, qui, comme l'acid house et la techno, feront l'objet du prochain chapitre de notre histoire.

Harmonie ou rythme ? Harmonie et rythme !

La spécialiste noire des sciences de la culture Tricia Rose caractérise le rythme comme un élément de construction central de la production culturelle noire. Ainsi écrit-elle, dans son livre consacré au rap, que « le rythme et la stratification polyrythmique est aux musiques africaines et à leurs dérivées ce que l'accord parfait harmonique est à la musique occidentale classique [35] ». Selon elle, le rap fabrique sa complexité avant tout par des éléments musicaux rythmiques et percussifs, alors que la musique occidentale l'atteint par des mélodies très amples et des constructions harmoniques complexes. Rose voit dans la distinction entre harmonie et rythme l'une des plus importantes caractéristiques permettant d'expliquer aussi bien la musique classique occidentale que tous les types de musique qui ont leur origine en Afrique. La théorie harmonique claire et rationnelle de la musique classique se trouve dans une opposition évidente avec la compréhension rythmique intuitive, générée par le sentiment, de la musique noire.

La culture occidentale, marquée par l'écriture, le livre et la théorie, a même introduit, dans cette musique si immatérielle et tendanciellement libre, un ordre logique qui fonctionne selon des lois claires. Même un rebelle à ces vieilles règles de la musique en adopte les catégories et pense à travers elles. Schönberg, le fondateur de la musique dodécaphonique, assure que ses sons nouveaux « obéissent aux lois de la nature et aux lois de notre mode de pensée ». La « conviction que l'ordre, la logique, la saisissabilité et la forme ne peuvent être présentes si l'on ne respecte pas ces lois » avait ainsi mené le compositeur sur le chemin de nouvelles découvertes. « Il doit trouver sinon des lois et des règles, du moins des voies lui permettant de justifier le caractère disso-

nant des ces harmonies et de leur succession.[36] » L'obligation de soutenir ces règles musicales transforme tendanciellement tout compositeur classique en théoricien.

La musique classique est une musique intellectuelle. Bien plus, elle est, comme tout l'art occidental, marquée par l'écriture, et son abstraction théorique vient de ceci que les notes sont inscrites et qu'elle est ainsi projetée à distance (par une instance intermédiaire). Cet acte d'abstraction (par la transcription des notes) ne dispose d'aucune tradition comparable dans la musique afro-américaine, même si des musiciens de jazz comme Duke Ellington et Billy Strayhorn couchèrent sur papier certains arrangements et des compositions. À l'origine, il n'existait pas de symbole d'écriture dans la musique afro-américaine. Penser sur la musique faisait partie de l'histoire orale et avait principalement lieu, à ce titre, dans les récits mythiques. Il n'existe pas de textes théoriques ou de poétiques de musiciens afro-américains, pas plus d'ailleurs que de musiciens pop.

Les conceptions classiques de l'harmonie ne se basent pas seulement sur l'unité éprouvée du dissemblable, mais également sur un rapport logico-mathématique adapté au système de notes. Le dieu de la raison allait toujours directement de paire avec celui de l'oreille. Même l'éloge de la disharmonie était subordonné à la domination de l'harmonie. Pourtant Adorno, qui fait de l'harmonie une catégorie esthétique incontournable, met en garde contre la tentation de mathématiser les phénomènes musicaux. « En art, égal ne veut pas dire égal. C'est devenu évident en musique.[37] » Ce sont précisément l'intellectualisme des théories de l'harmonie occidentale et la limitation corrélative de la complexité rythmique qui ont favorisé l'ouverture de compositeurs contemporains aux structures claires et simples de la musique éthnique.

La musique de danse est primitive dans la mesure où elle ne s'intéresse pas à une quelconque doctrine harmonique ou mélodique, mais pense avant tout au groove. La house incarne en ce sens la culture la plus pure de la musique de danse. Steve Hurley et Keith Nunnally, qui produisirent ensemble de la house sous le nom collectif JM Silk, perçoivent une difficulté dans le fait d'intégrer davantage d'instrumentalisation et de mélodies dans le concept ouvert de house. « Sur la piste de danse, c'est la batterie qui vous fait bouger ; plus vous en êtes proche, le mieux c'est. C'est de là que vient la house. On écrit nos chansons à partir de quatre pistes, et c'est pour ça qu'il y a beaucoup d'énergie

dans les sons de batterie, dans la basse et les voix. On a l'impression que sur la piste de danse, plus tu leur donnes de sens, de paroles et de musique, et moins ils apprécient.[38] »

C'était en 1987. Il faudrait aujourd'hui revenir sur une telle affirmation, parce que le dancefloor s'est tant développé que plus aucune complexité mélodique, aucune instrumentation, aucun son, ni même aucun texte difficile ne sont laissés de côté. En 1987 débute dans plusieurs domaines un voyage expérimental, explorant le large spectre du royaume des possibilités acoustisques illimitées. « *This is a journey into sound* » [« C'est un voyage dans le son »] : ainsi commence « Pump up the volume », du collectif britannique M/A/R/R/S, qui devait élever la musique et la culture DJ à un autre niveau. Non pas le rythme à la place de l'harmonie… mais le rythme *et* l'harmonie confèrent ensemble au dancefloor une qualité qui, à la fin des années 80, fait de cette musique le champ le plus intéressant de la production culturelle.

Le fait que la culture DJ, en tant que culture du disharmonique et du dissonant par excellence, non seulement sauve la modernité – même pour Adorno – mais fasse aussi danser, voilà qui fait de cette synthèse de l'harmonie et du rythme quelque chose de satisfaisant. À cet égard, le rythme est toujours en fin de compte l'« agréable sensible » (Adorno) qui ferme toujours la composition, quand bien même serait-elle au plus haut point déchirée par des dissonances.

1. Rien qu'en 1987, Stock, Aitken et Waterman ont eu trente et un N°1 dans les charts et ont vendu 35 millions de disques à travers le monde. Entre juillet et septembre de cette année-là, 9,82 % des singles anglais étaient des productions de leur fait (Cf. Bradley [Lloyd], *The Rock Yearbook 1989*, p. 46 et 122).

2. Cf. Thomas (Anthony), « The House The Kids Built », in *Outlook 5*, été 1989, p. 28 sqq.

3. Cf. Cosgrove (Stuart), « The DJs They Couldn't Hang », in *NME*, 9 août 1986.

4. Cf. *Ibid*.

5. *Ibid*.

6. *Ibid*.

7. L'un des plus célèbres labels de house s'appelle Chicago Trax.

8. *Ibid*.

9. Cf. Witter (Simon), « Back to Jack », in *NME* du 15 août 1987.

10. Blackmore (Richie), « House », in *MIXMAG*, mars 1993.

11. Thomas (Anthony), *op. cit.*, p. 25.

12. Hughes (Walter), *op. cit.*, p. 10.

13. Walter (Barry), « Last night a DJ saved my life », in *Village Voice*, 7 juin 1988.

14. Cité d'après Cosgrove (Stuart), *op. cit.*

15. *Ibid*.

16. Thomas (Anthony), *op. cit.*, p. 29.

17. Reynolds (Simon), *Blissed Out*, p. 174.

18. Adorno (Theodor W.), *Théorie esthétique*, p. 155.

19. *Ibid.*, p. 404 sq.

20. Reynolds (Simon), *op. cit.*, p. 174.

21. Heidegger Martin, *Être et temps*, p. 243.

22. Horkheimer (Max) et Adorno (Theodor W.), *Dialectique…*, p. 163.

23. Warhol (Andy), *Ma philosophie de A à B et vice*-versa, p. 71.

24. Il est peut-être possible de détourner le concept de patrie en l'utilisant simplement au pluriel.

25. Diederichsen (Diedrich), *Vom Ende der Warheit, op. cit.*

26. *Ibid*.

27. Cf. Freedberg (Michael), « You can dance to it, but is it worth a listen ? », in *New York Times* du 29 avril 1990.

28. Thomas (Anthony), *op. cit.*, p.33.

29. Warhol (Andy), *Ma philosophie de A à B et vice*-versa, p. 89.

30. Tope (Frank), « Holding On », in *DJ*, fév. 1994, p. 26.

31. Cf. Cosgrove (Stuart), *op. cit.*

32. *Ibid*.

33. Bückert (Heike), « Bam! Bam! Bam! », in *Frontpage*, oct. 1991, p. 7.

34. Ninja (Willi), « Not a mutant Turtle », in Ross (Andrew) et Rose (Tricia), éd., *Microphone Friends*, p. 162.

35. Rose (Tricia), *op. cit.*, p. 66.

36. Schönberg (Arnold), « Komposition mit zwölf Tönen », in *Stil und Gedanke*, p. 151.

37. Adorno (Theodor W.), *Théorie esthétique*, p. 370.

38. Witter (Simon), « Moving House », in *NME*, 20 juin 1987.

Chapitre IV
La planète dancefloor (1987-1995)

Voyage de la pop vers M/A/R/R/S

C'est vers 1987 que commença la domination mondiale du DJ. Avec le disco, le hip-hop et la house, toutes les formes importantes de musique dancefloor s'étaient déjà développées. Par intervalles cycliques ne cessaient d'émerger de nouveaux développements, de nouvelles voies musicales qui élargissaient et diversifiaient le concept originel de la forme stylistique de chacun de ces genres musicaux. À cela venait s'ajouter le fait que la pop intégrait de plus en plus à ses propres productions les structures et les éléments stylistiques qu'elle empruntait au dancefloor ; elle commençait ainsi à ébranler la séparation persistante entre musique pop et musique dance.

1987 est l'année où M/A/R/R/S sortit « Pump Up The Volume ». Ce disque, bricolé à partir de samples sauvages, transforma radicalement le monde de la pop. Comme s'il venait d'un ciel dégagé, le collage sonore inhabituellement avant-gardiste pour les goûts musicaux d'alors atterrit aux premières places des charts et devint le maxi le plus vendu de l'année en Angleterre. Ce morceau était le fruit de la collaboration de trois DJ (Martin, « Colourbox » Young, C. J. Mackintosh et Dave Dorell) et du duo britannique de rock expérimental A. R. Kane. Les seuls sons organiques venaient des guitares des deux musiciens rock qui se considéraient eux-mêmes davantage comme des ingénieurs du son et préféraient voir leur musique utilisée dans le cadre de la musique classique ou du jazz expérimental[1]. Rudi Tambala, qui faisait partie du duo et étudiait la biochimie, comparait les collages sonores abstracto-psychédéliques d'A. R. Kane à la théorie des catastrophes : la musique atteint un point maximal de niveau d'énergie, avant de s'effondrer sur elle-même. Dans cette collaboration avec les DJ, A. R. Kane introduisirent leurs ruines rock'n roll de constructivistes dans des morceaux

de dancefloor, et restaient, aussi moderne que fût leur conception du rock, de simples collaborateurs d'une œuvre essentiellement conçue par les trois DJ. Les DJ utilisèrent A. R. Kane presque comme des parasites, n'y prélevant que ce qui les y intéressaient : le son organiquement chaud des guitares à leur niveau maximal d'énergie [2]. Là où la musique des A. R. Kane s'effondrait à nouveau, les DJ tenaient prêt un nouveau sample.

Les DJ s'étaient clairement partagé les rôles dans la production. Martin Young était surtout responsable de la réalisation technique pendant la composition en studio, tandis que Dave Dorell, fort de sa connaissance de l'histoire de la musique et d'une vaste collection de disques, faisait en sorte qu'il y ait à disposition suffisamment de matériau à piller. Dans des expérimentations qui duraient des heures, ils essayaient tous les samples et tous les scratches possibles [3]. Par ce processus d'essai et d'erreur, les trois DJ aboutirent à une version grossière faite de plusieurs strates du morceau, dont il fallait alors encore arranger les éléments singuliers. En brillant technicien DJ, C. J. Mackintosh scratchait pour finir, sur ces traces sonores, des éléments tels que le titre « Pump Up The Volume » du rappeur Eric B. Comme l'expliqua Martin Young dans une interview [4], beaucoup de ces samples supposés sont de parfaites incursions de scratch exécutées par C. J. Mackintosh.

Après plusieurs sessions prolongées en studio, « Pump Up The Volume » sortit du casse-tête de Martin Young, des archives discographiques de Dorell et de la finesse technique de C. J. Mackintosh. La première version du morceau fut lancée sur le marché des DJ en tant que white label. Bien qu'il n'y ait rien sur le label et qu'aucune publicité ne fût faite pour le morceau, il se retrouva étonnamment rapidement dans les clubs et dans les playlists des stations de radio, avant de finir dans les premiers bacs des magasins de disque. En 1987, le temps semblait être mûr pour accueillir ce nouveau genre musical.

« Pump Up The Volume » de M/A/R/R/S signifiait le début d'une synthèse de toutes les formes de musique dancefloor en un nouveau tout. La house, le hip-hop et même le disco étaient utilisés par le collectif de DJ britanniques pour pénétrer le monde de la musique sous la forme programmatiquement artificielle d'un montage conçu comme un pur « produit de l'art ». Un « produit de l'art » parce que rien dans cette musique ne se référait plus à une réalité extramusicale. Rien ne devait (ni ne pouvait) moins rappeler les ghettos du Bronx ou les clubs homosexuels de Chicago et de New York : il s'agissait de

la musique de jeunes DJ qui aimaient autant la house que le disco et le hip-hop mais étaient infiniment éloignés des cultures de référence respectives de ces musiques.



M/A/R/R/S

Tout comme Godard et Truffaut en leur temps, qui de cinéphiles devinrent cinéastes et imitèrent d'abord leurs genres de prédilection (néoréalisme, séries B, séries noires), les DJ tentèrent de caser dans les chansons leurs disques et leurs styles favoris. Malgré la distance infinie qui les séparaient des lieux originels et des conditions dans lesquelles cette musique fut produite, leur passion rapprochait pourtant ces DJ de cette musique. Pourquoi alors ne pas rassembler disco, house et hip-hop pour les fondre en autre chose ?

M/A/R/R/S incarnait la dialectique des platines dans sa forme la plus pure : deux platines et une table de mixage comme formule magique technique pour servir de synthèse. Être DJ, cela veut dire tout mettre en relation et tout faire communiquer ; et lorsque quelque chose d'audible sort de ce processus, il est alors possible de commencer à travailler professionnellement à la synthèse. « Pump Up The Volume » était le fruit d'amours dispersées de la musique : les samples allaient de matériaux « classiques » comme de la vieille soul et du funk, jusqu'à des sons technos dingues ou des prêches de l'Ayatollah Khomeini.

Dans le *New Musical Express,* Stuart Cosgrove décrivit les samples les plus importants, à commencer par le babillage du DJ légendaire Wolfman Jack. Suivent des citations sonores de « Rock The House » de Pressure Drop, « Pump Me Up » de Trouble Funk, « Who Needs Enemies » de Montana Sextet, et les sons de trompette samplés de Tom Brownes dans son « Funkin for Jamaica ». Furent également utilisées l'intro de la chanson « Put the Needle to the Record » de Criminal Element Orchestra, l'intro du morceau de James Brown « The Grunt » ainsi que les chansons de Jimmy Castor et des Last Poets, ou bien encore « Jazzy Sensation » des Jazzy Five. Le titre « Pump Up The Volume » est tiré de « I Know You Got Soul » de Eric B. & Rakim [5]. « Mets du son ! » était le mot d'ordre des DJ à tous les auditeurs pour les inviter à découvrir qui se cachait en eux et à monter le bouton du volume. L'autoréflexivité du morceau est tout simplement enragée : ceci est un morceau de musique est un morceau de musique est un morceau de musique.

« Pump Up The Volume » était un *détournement,* sur lequel on pouvait danser. Selon la conception des situationnistes comme Debord

et Wolman, tout signe ou tout mot, et naturellement toute citation musicale, était potentiellement transposable en d'autres signes, mots ou citations, et même en leur contraire. M/A/R/R/S unifiait les éléments de construction des montages par le procédé destructeur du détournement et laissait inutilisée la moitié de la transformabilité d'un signe afin d'utiliser cette partie intacte de la citation comme un élément d'authenticité et de force. D'autre part, par la sauvagerie des montages et la juxtaposition de soul afro-américaine et de fondamentalisme islamique, les signes musicaux étaient pervertis jusqu'à un certain degré et placés dans des rapports contradictoires. Pourtant, alors que le détournement reposait sur un contrôle intellectuel, et sa stratégie sur des réflexions sémiotiques, le travail de construction du DJ ne se fondait que sur des principes d'ordre musical. Le détournement n'était que l'effet secondaire d'une musique samplée, qui avant tout devait bien sonner. Ce que les différents niveaux de signification des citations accommodaient ensemble par leur superposition échappait alors à la responsabilité des producteurs-DJ.

Les situationnistes appelaient en 1959 à réinvestir ou bien à laisser disparaître tous les éléments du passé culturel. Cette utilisation détournée du passé prônée par les situationnistes devait être une négation de l'ancien et un prélude au nouveau. Ainsi pouvait-on lire dans l'organe central de l'Internationale situationniste : « Les deux lois fondatrices de l'utilisation détournée sont la perte d'importance – qui peut aller jusqu'à la perte du sens originel – et en même temps l'organisation d'une nouvelle totalité signifiante, qui confère à chaque élément singulier une signification nouvelle. [6] » Là où Malcolm McLaren mettait encore consciemment en scène cette utilisation détournée dans la tradition des situationnistes, celle-ci se réalisait inconsciemment avec M/A/R/R/S.

Une citation de Dorell, où il dit avoir découvert la nouvelle forme artistique du collage en 1987, prouve à quel point était maladroite la position des DJ à l'égard de la compréhension théorique et abstraite de leur production [7]. L'histoire de la modernité classique et de toutes les avant-gardes artistiques était inconnue des DJ : ils étaient les enfants de la culture pop et avaient grandi avec les radiocassettes et les chaînes stéréo. Leur savoir tournait autour de la musique, et en particulier autour de la pop.

Les DJ (et pas seulement ceux de M/A/R/R/S) étaient des avant-gardistes de par leur origine – la culture pop de la jeunesse – et par leur connaissance des histoires de la pop : de façon analogue à l'artiste

plasticien qui, selon une boucle autoréflexive infinie, doit constamment se référer à l'histoire de l'art, le DJ renvoie dans son travail à l'histoire de la pop. Il le fait toutefois sans réflexion théorique ou historique : il a juste entendu des vieux trucs et sait les utiliser. Une compréhension intellectuelle de cette autoréflexivité est superflue.

Pourquoi les DJ iraient-ils s'interroger sur leur pratique esthétique alors qu'elle fonctionne si bien ? Leur jeu en studio combinait de façon optimale toutes les facultés des participants, et lorsque le morceau était enfin mixé, il n'y avait plus rien à expliquer : ça sonne bien et on peut danser dessus. Debord et Huelsenbeck ne connaissaient sans doute pas ce sentiment de certitude. Leurs doutes intellectuels avaient besoin de manifestes et d'essais ; les artistes de M/A/R/R/S voyaient des centaines de personnes danser sur leurs œuvres et des milliers acheter leurs disques, et c'est alors qu'ils commencèrent seulement à comprendre qu'ils avaient porté l'esprit universel à ce point en 1987 (du moins pour ce qui est de la culture pop de la jeunesse).

La fusion des singularités disparates de « Pump Up The Volume » s'accomplit grâce au rythme entraînant de la house, et c'est uniquement pour cette raison qu'un tel déconstructivisme musical, encore inouï dans sa radicalité, devint un tube de club. Mais si les gens pouvaient danser dessus, ils pouvaient aussi parfaitement le comprendre. Si la synthèse avait été manquée, les pistes de danse seraient restées vides et « Pump Up The Volume » serait devenu une simple petite pièce de collection pour les critiques d'art et les théoriciens de la culture. La synthèse était compréhensible par tout un chacun. En 1987, le déconstructivisme du hip-hop et des vidéoclips, des jeux informatiques et des spots de pub de plus en plus dingues, avait tellement transformé la perception des hommes dans les pays industrialisés qu'ils étaient désormais à même de comprendre l'unité que formaient les cut-ups mélodiques avec des scratches et des sources sonores constamment changeantes. Ce n'est certainement pas un hasard si Dave Dorell et Martin Young collaborèrent sur MTV à la fabrication de vidéoclips. Par leur déconstructivisme, les vidéos correspondaient audiovisuellement assez exactement à ce que les DJ tentaient de faire sur le plan acoustique.

Ce qui s'exprime le mieux dans ces vidéos musicales, c'est, selon Peter Weibel, le mélange postmoderne des formes artistiques et triviales du pop art. « Ce que la haute culture a célébré comme une "appropriation", les vidéos musicales le font déjà depuis longtemps. Leur rapport à la modernité des films d'avant-garde et de l'art vidéo est le

même que celui de l'art postmoderne avec son passé moderne. Les vidéos musicales sont un texte postmoderne, une utilisation postmoderne du discours historique de l'avant-garde de l'image mouvante et de la musique rock elles-mêmes, précisément parce qu'avec elles les distinctions entre le réalisme populaire et les stratégies subversives de l'avant-garde, entre la culture underground et la culture électronique, entre le commerce et l'art, entre aujourd'hui et hier – toutes ces distinctions n'ont plus de valeur.[8] » Mais tandis que la plupart des artistes vidéo sont diplômés d'écoles des beaux-arts ou de grandes écoles de design, les DJ sont de purs autodidactes – ou ils sont, si l'on veut, éduqués par le cœur qui leur a appris à aimer la musique. Or c'est justement cette « pureté de cœur » qui rend difficile le fait de parler, à l'égard de la musique DJ, d'esthétique postmoderne. Dans la musique pop, la compréhension historique était encore intacte : le progrès n'avait pas encore été mis en question. À l'inverse, avec la culture DJ, il y eut tout d'un coup un monde à redécouvrir.

D'après le magazine britannique *i-D*, quand « Pump Up The Volume » surgit, les gens, impressionnés, s'arrêtent et écoutent, tout simplement. Le théoricien de la pop Jeremy J. Beadle reconnaissait lui dans cette chanson un tournant et un point de non retour : « Ce n'était pas simplement une vitrine des possibilités offertes par toutes ces technologies (...). Cela montrait que tout cette machinerie sophistiquée pouvait rassembler quelque chose en déplaçant ces éléments.[10] ». La facture classique du bien de consommation qu'était la « chanson pop » était révolutionnée. Bien plus encore que dans le disco, le hip-hop ou la house, qui dans son déchirement demeurait au moins quand même le produit intact d'une subculture intacte, « Pump Up The Volume » vint au monde comme le résultat d'une expérimentation menée dans un labo de DJ. Le laboratoire était situé en Angleterre, ce qui n'était certainement pas un hasard. La synthèse de house, de hip-hop et de disco était née bien loin des premiers lieux où ces genres avaient été joués, mais en même temps elle se situait aussi au centre d'une nouvelle culture dancefloor qui commençait à émerger à ce moment en Angleterre.

J'ai tenté de montrer dans les chapitres précédents à quel point l'histoire passée de la musique dancefloor était enracinée dans les subcultures de minorités opprimées, en particulier celles des homosexuels et des Noirs. Au milieu des années 80, c'est l'enfant de la classe moyenne, au visage pâle, qui entre avec sa collection de disques et sa table de mixage dans l'arène de la musique dancefloor. La demande

de soul et d'expression existentielle, telle qu'elle s'était particulièrement manifestée dans la house et le hip-hop (et aussi en partie dans le disco) disparaissait au profit du besoin de s'amuser et d'innover. Les enfants des milieux aisés avaient envie de quelque chose d'excitant ; ils cherchaient leur propre style, leur propre musique, leur propre vie. Les DJ faisaient de la musique pour ceux de leur âge et leurs contemporains qui avaient une expérience analogue de la vie et de la culture.

Bien peu de B-Boys blancs s'étaient mis en tête de copier le style de vie noir américain ; la plupart des autres jeunes aspiraient à quelque chose de plus proche et de plus familier. « Pump Up The Volume » était de ce point de vue quelque chose de familier, parce qu'il rassemblait un croisement de directions, les passages préférés de leurs collections de disques et un sentiment de vie confusément « postmoderne ».

L'après old school : le nouveau hip-hop

Peu de choses ont changé dans le hip-hop entre 1983 et 1986. Ce fut une période tranquille pendant laquelle de jeunes groupes comme Run-D.M.C. continuèrent de se développer, et les vieilles stars comme Kurtis Blow ou Grandmaster Flash de décliner. Vers 1986, la musique hip-hop connut une nouvelle impulsion, qui fit connaître des artistes qui ne provenaient pas nécessairement du milieu de la culture des ghettos, mais en étaient plutôt les premiers admirateurs, les premiers émules. Les Beastie Boys étaient trois jeunes gens juifs qui avaient grandi dans le milieu de la classe moyenne new-yorkaise. Ils débutèrent leur carrière dans le rock punk, puis, sous l'influence du hip-hop, ils devinrent un groupe de rap. L'expression « *beast* » est l'équivalent, dans l'argot afro-américain, de « blanc », expression utilisée dans les années 60 par les nationalistes noirs surtout – dans les années 80, le terme connut un second printemps avec la renaissance du nationalisme noir[11]. Les Beastie Boys, par le choix même de leur nom, jouaient de l'auto-ironie et anticipaient les critiques de leur percée dans la culture de la jeunesse afro-américaine, en exhibant le caractère ambivalent.

Tout comme M/A/R/R/S, ces jeunes gens étaient sans le savoir les successeurs du grand décontextualiste Malcom McLaren. Chez les Beastie Boys, la décontextualisation n'était pas une affaire intellectuelle mais un sentiment quotidien, où il ne pouvait y avoir aucune contradiction entre l'amour pour la musique noire des ghettos et leur vie dans le milieu aisé blanc. La décontextualisation était donc quelque chose d'entièrement normal et non dramatique. Et à vrai dire, la qualité de leur travail tenait précisément à cette prise de distance à l'égard de

toute forme d'authenticité. Les Beastie Boys ne racontaient pas dans leur rap la misère et la criminalité dans les ghettos (comment auraient-ils pu ?), mais invitaient leurs contemporains à se battre pour leur droit à faire la fête. « Fight for Your Right To Party » : ça devait sonner aux oreilles des rappeurs et des DJ noirs comme du pur sarcasme. Et pourtant, ce désir débridé de déconnade est une œuvre réaliste aussi importante que l'avait été « The Message » de Grandmaster Flash and The Furious Five. La réalité des adolescents de la classe moyenne blanche avait trouvé en les Beastie Boys ses chroniqueurs :

You wake up late for school, man you don't wonna go
You ask your mom « Please ? », but she still says « No! »
You missed two classes and no homework
But your teacher preaches class like you're some kind of jerk [12]

Tu te réveilles en retard pour l'école, mince, t'as pas envie d'y aller
Tu demandes à ta mère avec un « s'il te plaît ? », mais elle refuse quand même
T'as séché deux cours et t'as pas fait tes devoirs
Mais ton prof te prêche l'école comme si t'étais une espèce d'abruti

Pour Nelson George, un groupe comme les Beastie Boys est une nécessité historique, parce que, selon lui, toute musique pop noire qui a du succès est vouée à être copiée tôt ou tard. MCA des Beastie Boys ajoutait qu'il est typique de l'Amérique que ces copies marchent très souvent mieux que l'original lui-même [13]. De la même manière qu'il revint aux chanteurs de rock'n roll d'ouvrir le r&b à un plus large public, c'est en 1987 seulement, avec les Beastie Boys et avec leur album *Licensed to Ill,* qu'un groupe de rap obtint pour la première fois quatre disques de platine. Le hip-hop blanc, fortement renforcé par des samples de rock, réussissait son crossover avec le grand public. En 1993, le rapper noir Ice-T expliquait dans une interview qu'« il faut faire ce crossover. Si tu t'adresses seulement à un public noir, t'auras du mal à dépasser 650 000 copies, même si ça marche vraiment bien. Pour atteindre 1,5 million, il faut que t'aies des acheteurs blancs [14] » – les acheteurs noirs étant, selon Ice-T, plus pauvres, ils n'achètent que la cassette, alors que les fans blancs, eux, se paient le disque, le t-shirt et la veste de la tournée.



Beastie...

La musique des Beastie Boys n'était pas le fruit de calculs commerciaux mais l'expression d'un enthousiasme pour le hip-hop. Ainsi qu'on l'a dit, les « Beasties » débutèrent leur carrière musicale dans le rock punk avec des productions assez crues qui stylisaient leur propre dilettantisme, leur propre rudesse. C'était le bruit enragé de vrais « *white Negroes* » qui pensaient avoir grandi par erreur dans un quartier de blancs aisés. Au milieu des années 80, ils se décidèrent à produire du rap, sans pour autant nier leur passé dans le punk. Leurs samples des disques de AC/DC et de Led Zeppelin – produits pour Def Jam par Rick Rubin et Russell Simmons – devinrent un intermédiaire important entre la culture blanche rock et la culture rap noire. C'est aussi la réussite de cette synthèse qui déclencha l'enthousiasme d'amateurs de rap noirs et d'auteurs comme Nelson et Gonzales : « Je pense que c'est l'un des meilleurs albums de hip-hop jamais produit (...) Ce truc est un météorite ! [15] »

L'énergie du hip-hop fusionnait avec celle du rock punk et du heavy metal. L'album des Beastie Boys était un monument d'euphorie pour le rock et le rap, preuve que l'on pouvait sans peine combiner les deux. Notre musique, c'est comme une bouillabaisse, expliquait Mike D. des Besatie Boys : « Pour faire de la bouillabaisse, tu dois avoir plusieurs pécheurs dans le village qui t'apportent différents poissons. Et tu dois avoir une paire de fermiers qui t'apporte des tomates juste pour épaissir le jus. [16] » L'électricisme postmoderne était devenu pour les rappeurs branchés de New York une simple recette de cuisine. Et pendant qu'à la même époque les pages culture et les colloques de philosophie se cassaient la tête sur la pratique culturelle hétérogène, celle-ci était depuis longtemps devenue la plus simple des réalités pour les Beastie Boys et pour de nombreux autres projets dancefloor. Comme pour M/A/R/R/S, ceux qui préparaient cette bouillabaisse, renouvelant ainsi l'idée de départ de la culture hip-hop, étaient extérieurs à la culture de référence. La traditionnelle « ligne de couleur raciale », qui sous-tendait que le hip-hop n'était fait que pour – et ne pouvait être fait que par – de jeunes hommes noirs, était caduque. Blondie et Malcolm MacLaren avaient flirté et expérimenté avec le rap, les Beastie Boys prenaient le hip-hop au sérieux et se considéraient comme une partie de la communauté hip-hop. En 1986 encore, ils partaient en tournée avec Run-D.M.C. et L.L. Cool J.



... Boys (1987)

Avec les Beastie Boys, le B-Boy blanc entrait dans l'histoire de la pop. Comme dans toute décontextualisation, le hipster blanc utilisait les formes artistiques et les espaces de jeu acquis de haute lutte par les minorités pour pouvoir asseoir à son tour plus efficacement et plus librement sa propre singularité. Le magazine londonien *i-D* voyait en les Beastie Boys « un trio d'enfants gâtés blancs qui récitait dans leurs raps des marques de bières et de hamburgers, sabotait les chambres d'hôtel, humiliait les go-go dancers sur scène, le tout avec le pire goût imaginable [17] ». Si l'affirmation enragée de soi et l'auto-adulation apparaissaient encore comme héroïques et chargées de révolte aux membres des minorités opprimées, cette vantardise typique du rap devenait chez les enfants de la classe moyenne blanche une manifestation de narcissisme hystérique. Le « *I'm black and proud* » d'un James Brown était un acte de courage politique ; en revanche, les manifestations de fierté des Beasties blancs n'étaient au fond que l'expression de rapports sociaux. Les enfants de parents aisés manifestaient la conscience de soi d'une progéniture de la couche dominante de la société, non sans oublier de dénoncer justement ce conformisme. Bien que les Beastie Boys pensent être des hipsters extérieurs à la société, il y avait aussi à l'œuvre dans leur musique l'arrogance du privilégié. Dans leur hymne programmatique « Rhymin' and Stealin' », ils livrent le témoignage éloquent d'une confiance en soi hypertrophiée : « Le plus déjanté des B-Boys, c'est comme ça que je le sens/Car je suis sacrément déglingué, je fais des rimes et je m'esquive. [18] »

Ce « rimer et voler » apporta rapidement aux jeunes musiciens le succès et la gloire, mais aussi les manières et les incongruités des stars. Et cinq ans plus tard, les Beastie Boys durent s'excuser auprès de leurs fans (surtout féminins) de leur comportement incorrect et cynique. Si le « Fight for your Right to Party » était le message central des anciens Beasties, le titre de leur troisième album, *Check your Head*, était un indice d'une nouvelle maîtrise, plus mûre et autocritique.

Les Beastie Boys et M/A/R/R/S, le tube house britannique « Rock Da House » des Beatmasters et le tube rap « Paid in Full » d'Eric B. & Rakim, marquèrent en 1987 l'éclosion d'une nouvelle ère de la culture DJ. Presque chaque mois, il y avait de nouveaux retours, de nouvelles interprétations, de nouvelles approches. Dans les boutiques de disques et les stations de radio des métropoles mondiales, on entendait parler tous les mois de nouvelles révolutions. Les DJ, en Amérique et en Angleterre, encouragés par la réussite de leurs collègues, investirent la scène publique avec leurs expérimentations. Les DJ commen-

çaient lentement à comprendre que c'étaient eux qui avaient en main le sort de l'histoire de la pop. Leur conscience s'accrut avec leur responsabilité. Des DJ se mirent à demander des remix à d'autres DJ. Le duo noir de hip-hop Eric B. & Rakim chargea le duo de DJ britanniques Coldcut de faire un remix de leur tube « Paid in Full ». Comme pour leur remix de M/A/R/R/S, Coldcut utilisa les paroles de « Im Nin Alu » d'Ofra Haza, et joua du contraste entre la voix de basse lisse et super profonde de Rakim et la voix féminine et provocante d'Ofra Haza. À cela s'ajoutaient des sons technos et un mélange (d'inspiration house) d'une section rythmique qui adoucissait le beat pesant et méandreux du morceau de rap, rendant ainsi plus léger et plus clair. Les remixeurs britanniques avaient, sans aucun faux respect, taillé un chef-d'œuvre de hip-hop authentique pour les auditeurs qui avaient placé les sons expérimentaux tels ceux de M/A/R/R/S à la première place des charts anglais. Ce furent surtout la voix féminine et les nombreux éléments de disco qui firent détester à Eric B. & Rakim le remix de Coldcut, qui le qualifièrent de chose émasculée et efféminée qu'il fallait interdire [19]. Mais les DJ de Coldcut, qui avaient travaillé dans les clubs et les radios pirates, et savaient ainsi davantage apprécier le goût du public anglais d'alors, réussirent avec leur version de « Paid in Full » à porter dans le Top 20 un morceau de hip-hop au départ extrêmement brut. Ce remix mit tout particulièrement en évidence à quel point l'authenticité du ghetto faisait obstacle à une diffusion plus large du rap. La version pop du morceau était elle aussi authentique, mais d'une nouvelle manière : comme expression de nouvelles habitudes d'écoute des jeunes blancs européens qui, après la house et M/A/R/R/S, voulaient aussi entendre le son rénové du hip-hop.

Le remix de Coldcut est un monument de l'underground dancefloor blanc européen, qui disposait à l'époque d'une technologie modeste et de moyens limités. Les premiers morceaux de Coldcut furent uniquement pressés pour les DJ sous forme de white labels, produits avec deux platines, une table de mixage et un magnétophone : « Assemblage avec la touche pause. [20] » Tout comme « Pump Up The Volume », le remix de Coldcut avait simplement été élaboré avec un sampleur et un ordinateur. La crudité de l'original se retrouvait dans le remix, et pourtant le détour à la fois respectueux et irrespectueux du remix avait complètement chamboulé l'original d'Eric B. & Rakim. L'utilisation de samples inhabituels fonctionnait comme un bombardement de l'original par des signes ennemis. Les nouveaux détails avaient contaminé le reste du morceau. Coldcut avait avalé le morceau

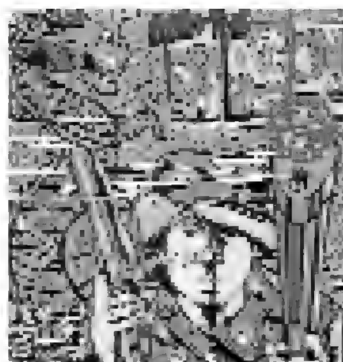
d'Eric B. & Rakim avant de le recracher, nouveau et transformé. Les fans britanniques étaient devenus auteurs, les auteurs de hip-hop avaient eux pour la première fois été les victimes de leur propre poétique DJ : la culture DJ ne s'arrête devant personne.

« Beat Dis » et consorts

En 1988, « Beat Dis » de Bomb The Bass marquait la fin des expérimentations et le début d'une nouvelle époque, où le courant dominant de la pop reprenait et acceptait chaque innovation comme une évidence. Bomb The Bass était un projet du DJ londonien Tim Simenon, alors âgé de 20 ans. Là où, dans les morceaux de M/A/R/R/S et de Coldcut, le montage était encore aisément repérable en tant tel, Simenon, à partir de samples, de synthétiseurs et d'un beat très rapide pour les conditions de l'époque, réussit à réaliser une synthèse froide, techniquement parfaite. Simenon était l'un des nombreux *bedroom programmers* [programmeurs de chambrée], pour reprendre le terme qu'utilisa le magazine *Mixmag* afin de qualifier les nouveaux producteurs DJ : il avait enregistré dans un mini studio la première version du morceau, qui n'avait plus qu'à être réenregistrée dans un véritable studio d'enregistrement. À la fin des années 80, le coût de la technologie avait tellement baissé qu'il devenait même possible, pour un DJ occasionnel qui travaillait à côté comme serveur, de composer et de préproduire dans sa chambre un morceau finissant en première place des charts. Deux ans auparavant, Coldcut devaient encore assembler ses morceaux en utilisant la touche pause ; en 1988, Simenon disposait d'un sampleur et d'un ordinateur.

Tout comme les DJ de M/A/R/R/S et de Coldcut, Simenon utilisait sa propre collection de disques en guise de matière première de ses morceaux. Même le nom était une citation et faisait référence au « Looking For The Perfect Beat » d'Afrika Bambaataa. Les samples s'agencent à partir de bruits de fréquence radio, d'accélérations de codes morse qui sonnent comme un réveil Braun, du générique des *Sentinelles de l'air*, du refrain du morceau « Everybody in the Street » des Funky Four Plus One et de l'invective administrative « *Keep the frequency clear* », adressée aux émetteurs pirates. La chanson n'avait, comme déjà « Pump up the jam », aucun contenu ou thème extramusical. « Beat Dis » était de la pure musique musicale, de la musique DJ. Simenon expliquait que « Beat Dis » était fait de morceaux de son Top 10 personnel de l'année 1987 : « On trouvait comme dénominateur commun un beat que nous voulions utiliser, et on se fixait sur

une vitesse de cent quatorze beats par minute. Les pistes de chaque chanson étaient alors adaptées à ce beat, soit en accélérant, soit en ralentissant. La ligne de basse, je l'insérais en la jouant sur le clavier, et ce qui ressemblait à une guitare n'en était pas une, mais seulement le son d'une guitare wah-wah samplé et reconstruit sur le clavier. [21] »



Into the Dragon, pochette

L'album de Bomb The Bass *Into The Dragon*, que la maison de disques Rhythm King lança sur les affiches et dans les journaux comme « *The First Great DJ Album* », contenait des chansons d'amour, mais celles-ci faisaient plutôt l'effet d'études de genre de la chanson d'amour soul classique. Les chansons étaient chantées par de jeunes vocalistes, Maureen, Lorraine et Aurra, qui toutes appartenaient à la scène des clubs londoniens.

Outre Merlin, jeune rappeur de 17 ans, plusieurs autres musiciens collaborèrent au projet Bomb The Bass. En tant que DJ, l'idée de Simenon n'était pas de former un groupe mais de mettre en marche une sorte de forum pour de jeunes talents de la scène des clubs, sous sa direction musicale et produits par lui. Malgré ses nombreux collaborateurs, Simenon tenait à sa qualité d'auteur et expliqua dans plusieurs interviews que les idées venaient toujours de lui. Or l'ouverture du projet Bomb The Bass permettait de douter franchement de l'originalité de Simenon et du fait qu'il en était le seul auteur.

Jeremy J. Beadle considérait comme une légende le fait que Simenon ait composé « Beat Dis » tout seul dans sa chambre. Mais la légende prit une telle ampleur que Simenon finit par y croire lui aussi. L'ascension d'un jeune serveur de 21 ans devenu pop star détermina l'accueil fait à son travail. Le DJ comme artiste isolé, c'était plus facile à expliquer que les projets abstraits de M/A/R/R/S et de Coldcut, qui étaient certes célébrés les magazines de musique mais ne pouvaient jamais être réduits à des personnalités. La presse grand public se réjouissait tout particulièrement d'avoir dégoté en Simenon ce qui donnait au DJ et au sample un jeune visage charmant et branché. C'est qu'avec Simenon, on pouvait à nouveau célébrer la figure de l'individu actif, spontané et créateur [22].

Il se passa à peu près la même chose avec DJ Mark Moore, qui sous le nom de projet S-Xpress fit un tube avec « Theme From S-Xpress ». Moore, dont les chaussures à semelle compensées et les costumes bariolés des années 70 semblaient le prédestiner à devenir pop star,

jouait dans le club londonien Mud un mélange délirant de glam pop, de disco, de house et de hip-hop. Son premier single reflétait très exactement cette insouciance joyeuse avec laquelle il utilisait des éléments stylistiques variés. « Theme From S-Xpress » était la fusion parfaite de la house et du disco, sans que l'on pût clairement la ranger sous l'une ou l'autre de ces deux catégories. L'album suivant, *Original Soundtrack,* cherchait dans le même sens à explorer d'autres possibilités brouillant les catégories musicales.

Si l'on analyse les charts britanniques entre la mi-septembre 1987 et la mi-juin 1988 [23], il est clair que le succès de M/A/R/R/S et d'autres avant-gardistes du sample n'était pas dû au hasard. Le 19 septembre, « Pump Up The Volume » grimpa à la seconde place du Top 20, et y resta sept semaines. Quinze jours plus tard, le remix de Coldcut, « Paid in Full », y figura deux semaines. Début 1988, l'hymne house de Krush, « House Arrest », déboula dans le Top 20 et grimpa jusqu'à la troisième place ; au même moment, « Rock Da House » des Beatmasters & Cookie Crew et « The Jack that House Built » de Jack' n' Chill suivirent, de telle sorte qu'en janvier et en février, trois morceaux de pure house se retrouvaient en même temps dans le Top 20. Le 20 février, « Beat Dis » de Bomb The Bass atterrit à la cinquième place et resta dans le Top pendant cinq semaines. Suivit « Doctorin' the House » de Coldcut, et, à la mi-avril, « Theme From S-Xpress » entra enfin dans les charts pour sept semaines, dont deux à la première place. Il y eut ensuite les morceaux chargés de sampling « Check this Out » de L. A. Mix et « Doctorin' the Tardis » des situationnistes Timelords, qui, un an plus tard sous le nom KLF, allaient ébranler le monde de la pop. KLF étaient les initiales de Kopyright Liberation Front ; les deux étudiants en art Jimmy Cauty et Bill Drummond avaient compris que le sampling ouvrait la voie à de nouvelles pratiques esthétiques subversives.

En l'espace de neuf mois, le visage de la musique pop européenne s'était fondamentalement transformé.

Le sample à l'époque de son instrumentalisation absolue

M/A/R/R/S, Coldcut, Bomb The Bass et S-Xpress furent les premiers à pratiquer l'utilisation complètement débridée du sampling. Alors que dans le hip-hop et la house la méthode de construction propre au sampling était encore subordonnée à la technique de composition de la musique, les jeunes DJ européens ne s'intéressaient plus aux plans de construction pré-établis. Les fécondations croisées et les synthèses

qu'ils réalisaient se distinguaient par la non-orthodoxie et la folie de leurs montages. Cet éloignement à l'égard de la tradition et de l'authenticité appelait toutes sortes d'expérimentations. On pouvait, on voulait, et on devait tout essayer. « Toute l'histoire du son enregistré attend que nous l'assassinions », affirmait Coldcut avec enthousiasme[24].

Mais, en réalité, il s'agit ici moins de tuer que de revivifier les vieux sons stockés. Le « meurtre » des sons est l'indice du manque de respect envers l'existence d'origine des éléments qui sont samplés et scratchés. « C'est le plus beau jeu depuis l'invention du scrabble (...). Plus il est difficile de repérer l'original dans ce chaos, plus le morceau devient intéressant à mes yeux[25] », expliquait Matt Black de Coldcut. Célébration désinhibée de la chaîne signifiante. Et pourtant, cette liberté reste elle aussi liée à la conception traditionnelle de la musique pop. Matt Black : « On se voit comme des créateurs de cut ; scratcher, sampler et mixer, pour nous, c'est au fond la même chose que de jouer de la guitare pour Johnny Winter ou Jeff Healey.[26] » Et comme parmi les guitaristes, il y a les croûtes et les experts. « Avec le sample, c'est exactement pareil. Soit tu t'en sers comme d'un jouet, soit tu deviens virtuose.[27] »

Les Beastie Boys font du sampling une affaire de sentiment. Le sampling sans âme musicale reste d'un formalisme inintéressant. MCA, des Beastie Boys, souligne que ce qui compte, ce n'est pas le pillage, mais le sentiment logé dans les particules sonores. Mike D., des Beasties précise : « Nous allons juste là où il y a de l'émotion sur la bande.[28] » Le sampling, ainsi considéré, ne conserve pas seulement les bruits et les sons, mais aussi les sentiments qu'ils véhiculent. Il semble même que l'original continue à vivre dans ce nouvel environnement grâce à sa reproduction immaculée.

Andrew Goodwin distingue dans son texte sur la musique pop à l'âge de la reproduction numérique trois formes ou trois degrés différents de sampling, fondés sur trois conceptions du réalisme[29].

La forme la plus simple du sampling consiste à copier des bruits et des sons dans le but de remplacer les instruments d'origine par le sampleur. Cette utilisation est d'abord d'ordre économique plutôt qu'esthétique. Les musiciens sont chers et leurs instruments souvent encombrants, alors qu'un sampleur est en comparaison pratique et peu onéreux. Dans ce cas, le réalisme se limite à la tentative simulée d'une copie de l'original aussi fidèle que possible. La perfection croissante du sampling rend les différences entre l'original et sa reproduction quasiment imperceptibles. La question est de savoir si l'on peut alors

vraiment parler de réalisme, dans la mesure où le réalisme se caractérise toujours par la tension esthétique entre l'apparence de la réalité et sa représentation dans l'œuvre d'art. Goodwin ignore ce problème et fait de cette simple utilisation du sampleur la forme de base du réalisme sonore.

La deuxième forme de sampling est plus complexe et concerne l'utilisation du sampleur par les producteurs et les remixeurs. Le sampling a nettement accru les possibilités dont dispose le producteur. Alors qu'auparavant il devait le plus souvent se contenter du mélange de différents morceaux, il peut désormais introduire dans la composition des phrases entières de cordes, sans avoir besoin d'un musicien supplémentaire en studio. Selon Jeremy J. Beadle, les anciens producteurs étaient des musiciens dissimulés, et c'est seulement maintenant, avec la technologie du sampling, qu'ils peuvent réaliser ces désirs.

Dans la musique pop, mais aussi dans la musique classique, il y avait des « artistes producteurs » tels ces spécialistes de Wagner, John Culshaw ou Walter Legge, dont Beadle affirme à quel point c'est dans le cadre de la production qu'ils ont interprété « leur » Wagner.

Phil Spector fut sans doute le premier grand producteur à avoir la vision d'un monde sonore complet. La substance d'une chanson, c'est le son ; la mélodie et le texte lui demeurent subordonnés[30]. À 18 ans, Spector écrivait la chanson « To Know Him Is To Love Him » d'après le vers inscrit sur la tombe de son père. La chanson, enregistrée par les Teddy Bears, se vendit à plus d'un million d'exemplaires. À 19 ans, Spector produisit des chansons pour Atlantic Records, à Philadelphie, puis prit très rapidement son autonomie et fonda le label Philles ; il était millionnaire à 21 ans.

Selon Cohn, le son de Spector, c'était l'apocalypse : « Grâce aux multipistes, il fit sonner ses sections de rythme comme une armée, transformant le rythme en une cannonade de meurtres de masse. Aucun doute : ses disques étaient les explosions les plus magnifiques, les plus fracassantes et les plus incendiaires que le rock'n roll ait jamais produites ou rêvées. [31] » Spector aimait l'exagération et la dramatisation. De manière plus ou moins latente, la pop avait toujours été pathétique, exagérée et hyperstylisée ; avec Spector, cette tendance devenait manifeste. On avait l'impression que Spector avait convoqué dans le studio des hordes de violons et de cuivres, de voix de chœur et de percussions, pour faire sonner le son aussi pompeusement que possible. En sortaient des « combustions héroïques (…), bande-son d'un millenium unique[32] ».

Spector produisait des tubes pour des groupes aussi différents que les Ronettes, les Crystals et les Righteous Brothers, mais toutes les productions étaient davantage marquées par le son typique de Spector que par les personnalités musicales de chaque groupe. Chacune de ces symphonies pops regorgeait de force et de passion, témoignant de la volonté de faire oublier le reste du monde. Les murs de son de Spector menaçaient la vieille conception de la pop, moins d'ailleurs par la rébellion et l'agressivité que par la séduction et l'intensité. Selon Cohn, la véritable caractéristique des œuvres de Spector est leur dissonance séduisante, entre romantisme et rudesse : « Dans ses chansons originales, en utilisant les écrits grand publics de Brill Building, il nourrit la plus pure, la plus douloureuse et idyllique de toutes les ballades pour adolescents. Il déversa en même temps dans ce son sa rage et sa vengeance. Trois pianos, une demi-douzaine de batteurs, de crotales et de marteaux, tout un bataillon de cuivres et de cordes, tous se percutant et se fracassant en une libération meurtrière assourdissante. Ces chansons pouvaient ainsi être de pures romances, mais leur son était un pur massacre. Ensemble, ils convergeaient vers une énergie absolue. [33] »

Le son massif des productions de Spector provenait du fait qu'il juxtaposait – en leur accordant la même valeur – la quasi-totalité des traces sonores et qu'il y incorporait les paroles comme un instrument parmi d'autres. Le résultat offrait un son aussi épais et massif qu'un mur. Kittler, à propos de la nouvelle musique psychédélique des Pink Floyd en 1965, parle de la table de mixage comme d'un « cinquième instrument [35] » ; ce qui se passe plus tôt avec Spector, c'est que la table de mixage devient un super-instrument qui organise des murs sonores et non plus des sons et des mélodies.

Le touche-à-tout égocentrique qu'était Spector n'organisait pas seulement ses propres productions, ses groupes et ses artistes, mais aussi son label, la distribution, la fabrication, les contrats, la publicité – en résumé : tout. Spector fut le premier artiste à ne plus se satisfaire d'être simplement artiste et créateur, à vouloir engager et transformer sa force créatrice et son acuité stylistique dans un champ plus large, à l'intérieur de l'industrie du divertissement.

Spector a réussi, selon Beadle, à capter dans son esthétique de la production quelque chose comme l'esprit de l'époque : « Quelque chose combinant la jeunesse, la naïveté et l'exubérance qui allaient avec, produisant un document unique. [35] » Spector n'a pas seulement modifié les charts pendant plusieurs années, mais toute la physionomie

de l'industrie du disque. Bien que la fin des années 60 fût pour lui une période plutôt tranquille, Spector avait livré le schéma directeur à plusieurs artistes producteurs, qui par la suite changèrent leur travail d'ingénieur du son en œuvre de compositeur. Beadle donne d'autres exemples, comme Brian Wilson des Beach Boys et le producteur des Beatles, George Martin, qui se considérait davantage comme un musicien que comme un ingénieur[36]. Tandis que le son de Wilson et de Martin était porté par un groupe, et donc subordonné à leurs artistes, Spector touvait son accomplissement explicite dans la figure d'autres artistes ou d'autres groupes. Ses compilations font des Ronettes, et même d'Ike et de Tina Turner, des pans de la grande œuvre de Spector. Grâce à lui, l'autonomie de l'artiste pop – une construction hypocrite de l'industrie du disque – commençait à se fissurer.

Avant l'arrivée du sampling et du high-tech, le producteur ne faisait pas beaucoup plus que diriger les enregistrement, vérifiant que tout se passait comme prévu en studio. Des producteurs comme Spector et Martin, Felix Pappalardi (qui produisait Cream, les Youngbloods et Mountain) ou encore Mickie Most (qui mixait entre autres les Animals et Donovan), demeuraient des exceptions. Mais ils mettaient en évidence le fait que la gestion des musiciens et de l'équipement de studio était aussi important pour le son final du disque que le choix des chansons qui allaient être gravées et leur ordre d'apparition sur le disque. Les producteurs réorganisent des produits artistiques à un second niveau, où ils créent les énergies créatrices des artistes avec leur propre idée de la manière dont une chanson ou un album doit sonner. Le choix offensif des producteurs par les artistes, tel qu'il se pratique depuis Spector, montre bien que les artistes souhaitent et encouragent cette interprétation de leur musique par les producteurs. Ils conçoivent la critique et les modifications de leurs compositions comme un enrichissement.

Rick Rubin compare le rôle du producteur de musique à celui du réalisateur de film (et non du producteur du film) : les ingénieurs du son sont les cameramen, et les chansons le morceau à mettre en scène. Les mises en scène de Rubin vont souvent à la limite de ce que les auteurs du « morceau » sont prêts à accepter. Les Beastie Boys se rebellèrent lorsque Rick Rubin engagea le guitariste du groupe de speed metal Slayer pour enregistrer des solos qui devaient être utilisés en boucles dans l'album rap des Beastie Boys. Rubin finit par s'imposer. La mise en scène de Rubin est devenue célèbre, où les rappeurs de Run-D.M.C.L allient pour la première fois rap et rock dans la reprise

de « Walk This Way » d'Aerosmith. L'ex-DJ Rubin mixait du rock et du rap non pas avec des platines, mais dans le studio d'enregistrement. Les rockers blancs et les rappeurs noirs enregistraient ensemble le morceau ; le rock et le rap furent après cela moins étrangers l'un pour l'autre. Dans l'album rap des Beastie Boys *Licensed to Ill*, qui était traversé de riffs de heavy metal, le crossover fut étendu à la dimension d'un album. Pour l'amateur de musique qu'est Rubin, ces distinctions entre différentes formes de style ont peu d'importance, ce qui compte pour lui, c'est l'intensité[37]. Car « la vraie musique pour adolescent est toujours méchante, bruyante et agressive[38] ».

Pour Goodwin, les artistes producteurs sont les utilisateurs les plus intéressants des nouvelles technologies car leur « radicalisme esthétique » se vit quand même dans le courant dominant. Le meilleur exemple en serait le remix de « Big Love » des Fleetwood Mac par Arthur Baker, qui transforma des rockers bien sages en avant-gardistes modernistes. Lorsqu'il retravailla la chanson, Baker refusa de reprendre les règles de la chanson pop classique et créa quelque chose d'entièrement personnel et de nouveau. Goodwin insiste sur le fait qu'il n'y a là aucun rapport avec un quelconque jeu postmoderne : « Cette esthétique n'est pas postmoderne du tout – elle est moderne, avec un beat dance. C'est Théodore Adorno maltraitant Fleetwood Mac, et non Walter Benjamin les célébrant[39] » : la critique de l'industrie de la culture comme matériau artistique de la danse.

La troisième et dernière forme de sampling est, selon Goodwin, l'utilisation débridée du stockage sonore numérique comme élément central de la composition. Le sampling devient ainsi un programme esthétique. Le vol commis dans d'autres disques constitue en partie la signification du nouveau « texte »[40]. Goodwin écrivit son article sur le sampling en 1988, lorsque M/A/R/R/S, Bomb The Bass et Coldcut venaient de montrer tout ce que le sampling pouvait réaliser lorsqu'il tombait entre les mains d'esprits libres et anarchistes. Pour le théoricien britannique de la musique, les projets des DJ concevaient le vol non seulement comme une esthétique, mais aussi comme une politique. Les groupes dont l'histoire remonte au punk, comme Cabaret Voltaire, Big Audio Dynamite et KLF, voyaient tout particulièrement dans l'idéologie du *Do It Yourself* de la musique dancefloor une renaissance de l'esprit et de la politique punk : chacun peut tout faire, il n'a qu'à le vouloir. On pouvait oublier la technique (le savoir-faire artisanal) et s'en consoler aisément, maintenant il y avait à la place la technologie (le sampleur et le séquenceur).

Le sampling est entre-temps devenu tellement normal qu'ils ne sont plus nombreux à parler de vol et de pillage ; on parle désormais le plus souvent d'une forme de citation musicale à propos de laquelle seuls des avocats et des professeurs de droit se querellent encore, mais dont l'idée serait impossible à évacuer de la musique pop. Simon Reynolds, dont on a déjà évoqué les scrupules conservateurs à l'encontre de la house, a également un problème avec le sampling : il publia en 1990 un texte consacré au sampling sur le thème « The End of Music ». Tandis que Goodwin note avec flegme que le sampling ne signifie absolument pas la fin des conceptions traditionnelles de l'auteur et de la créativité, mais tout au plus leur déconcertante remise en question, Reynolds, alors âgé de 27 ans, peint de son côté un bien triste tableau. Dans son analyse technico-critique, le sampling a partie liée avec la désorientation, le délabrement, le futurisme et la fin de la chanson[41]. Et là où Goodwin diagnostique dans cet « âge du pillage » moins une époque d'anhistoricité et d'oubli de l'histoire que celle d'une reprise et d'une ré-élaboration consciente du passé, Reynolds y voit à l'œuvre un déconstructivisme sans retenue qui ne se soucie guère de l'histoire.

La position de Reynolds n'est pas une exception ; elle représente même assez bien une fraction des jeunes intellectuels qui s'intéressent à la pop, partisans d'un traditionalisme modéré dans la musique pop et qui n'acceptent qu'avec scepticisme et hésitation les nouvelles technologies et leurs produits esthétiques. Dans la mesure où Reynolds est parmi ces « conservateurs » celui qui a la pensée la plus claire, la plus polémique et la plus originale, il vaut la peine de se confronter à ses arguments.

Le sampling, comme à l'époque du punk, permet de fabriquer de la musique rapidement, à moindres frais et selon l'idée du *Do It Yourself*. Or, selon Reynolds, cet accès facile aux moyens de production n'a pas comme conséquence de démocratiser la virtuosité artistique. Ce serait un mythe. Les personnes qui ont un don finissent toujours par s'imposer, et il s'agirait, dans le cas des artistes DJ, d'individus qui auraient plutôt le sens du rythme et de l'architecture que celui de la musique et des mélodies. Même l'indépendance à l'égard de l'industrie, tant célébrée aussi bien par les punks que par les pirates du sample, serait irréaliste, la technologie du sampling devant être achetée auprès de firmes qui sont directement liées à l'industrie du disque. La dimension politique du sampling n'est pour Reynolds que de la poudre aux yeux.

Tout en concédant que des innovations esthétiques sans cesse renouvelées peuvent conférer au sampling un caractère passionnant, Reynolds voit aussi dans la popularisation de la technique progressiste du cut-up et du bricolage une déstabilisation de l'auditeur, de ses valeurs et de sa perception : « La culture du "bip" signifie la mort de la pensée séquentielle et linéaire, une érosion de l'aptitude des gens à planifier et à gérer leur vie. Ne reste plus qu'un MAINTENANT qui est soit jouissif, soit insupportable. [42] » Le sampling est alors conçu comme une technique pertubatrice de manipulation de la conscience. Mais ce que Reynolds ne voit pas, c'est que la house aussi bien que le hip-hop ont utilisé le sampling pour construire et non pas déconstruire la conscience. Même les projets à base de synthétiseurs européens témoignent malgré tout depuis le milieu des années 80 du désir de déchirement et d'hétérogénéité, de la volonté de créer un morceau pop qui ait une consistance propre et soit élaboré dans ce sens.

Ce qui semble également dangereux à Reynolds, c'est l'utilisation de vieux classiques soul, que l'on arrache à leur « soulitude » et qui sont avalés par la froideur anesthésiante de la machine, pour être ensuite rappelés par la simple pression d'un bouton : « En poussant un bouton, le cœur noir devient un bruit blanc, détaché de son contexte originel, un bip glacial dans votre boîte crânienne, une abstraction. [43] » Émerge ainsi, selon notre amateur britannique de groupes de guitares, un monde futuriste sans cœur, où la soul devient technique et la passion volume… avec pour conséquence que cette évolution aboutit à la mort de la soul, à l'insignifiance de la passion artistique et à la naissance d'une « nouvelle architecture sonique [44] ».

Andrew Goodwin conçoit de manière beaucoup plus détendue les conséquences du sampling, notamment lorsqu'il constate que la mort de l'auteur est plus éloignée que jamais et que les vieux discours autour du créateur ne sont pas achevés, mais se perpétuent sous une forme plus moderne : « La pop peut se manger elle-même, mais les idéologie et les esthétique anciennes sont toujours au menu du jour. [45] » La nouvelle architecture sonore exige seulement une idée de l'auteur plus complexe et plus libre, qui ne se rapproche pas seulement d'une vérité générale de l'acte de création, libérant l'artiste de son existence de « génie », mais qui cherche aussi à penser les conditions jusque-là sous-évaluées telles que la technologie employée, les ressources matérielles et leur ancrage dans la subculture. Comme Diederichsen l'expliquait déjà en 1987 [46], l'idée selon laquelle les musiciens pops chercheraient dans leurs chansons à extérioriser leur intériorité n'est pas

seulement une « absurdité bourgeoise », mais elle ne correspond même plus à l'état des forces productives. Et pourtant ceux qui n'arrivent pas à s'imaginer une culture sans auteurs n'ont pas lieu de se désespérer : « Lorsqu'un morceau de L.L. Cool J. consiste en un quart d'une intro de Chuck Berry, un quart d'un texte de Bill Haley, un quart du "Shaft" d'Isaac Hayes et un quart seulement du rap de L.L. Cool J., la performance artistique reste quand même entièrement, à cent pour cent, la sienne. [47] »

On peut considérer comme fondamental le besoin humain de tout considérer comme une sorte de produit du travail humain. La théorie postmoderne, et avec elle un tas d'esprits et de chroniqueurs branchés, parlent en cette époque de l'information et de la société postindustrielle de la mort du sujet, de l'individu bourgeois et de l'égo monadique. Les justifications de la mort du sujet sont multiples. Certains penseurs établissent des comparaisons historiques et constatent que le sujet disparaît de plus en plus dans les technologies nouvelles, les médias et les structures bureaucratiques, et qu'il s'y perd. Les rapports sociaux sont devenus si complexes qu'un individu autocentré ne peut plus fonctionner que de façon fragmentée, lié à l'appareil. Des théoriciens marxistes font de cette mort de l'individu bourgeois un phénomène du capitalisme tardif. L'aliénation absolue signifierait la disparition du sujet.

Des philosophes comme Foucault ont démasqué dans le sujet une construction des sciences humaines. L'idée d'un sujet responsable de soi, créateur, est précisément une idée, et elle est soumise à ce titre aux transformations de l'histoire de l'esprit. Pour les penseurs de cette tradition, il n'y pas de mort du sujet parce que le sujet a toujours été une construction idéologique figée des sciences humaines. Ils essaient de penser de façon décentrée l'individu et l'auteur, sans généraux ni chefs, comme y invitaient Deleuze et Guattari. Les deux penseurs français opposent aux vieux systèmes centrés « des systèmes acentrés, réseaux d'automates finis, où la communication se fait d'un voisin à un voisin quelconque, où les tiges ou canaux ne préexistent pas, où les individus sont tous interchangeables, se définissent seulement par un *état* à tel moment, de telle façon que les opérations locales se coordonnent et que le résultat final global se synchronise indépendamment d'une instance centrale. [48] »

Dans ces conditions, l'image de l'homme et de l'artiste devient également une question hautement politique : celle des centres, des stratégies et du pouvoir. La rhizomatique de Deleuze et Guattari sympa-

thise avec une absence totale de hiérarchie et a conscience qu'un tel état ne peut être atteint que si l'ancien sujet meurt en tant qu'idée : si l'artiste et le vieux sujet disparaissent, disparaît aussi un jour l'appareil étatique. S'il l'on en fait le but du combat, on peut alors associer dans ce sens Warhol, Godard et M/A/R/R/S aux productions artistiques qui promeuvent la décentration et la déhiérarchisation. Mais, là encore, la vieille problématique demeure : on aura beau citer, sampler et voler autant qu'on voudra, ce seront finalement ces vieux sujets qui entreprendront leur propre modernisation. Même le regard sur la technique et les conditions de production ne préserve pas l'esthétique de devoir encore croire en fin de compte en l'auteur. Celui-ci a simplement changé de visage.

L'Angleterre : débuts de la scène dancefloor européenne

M/A/R/R/S, tout comme Coldcut, Bomb The Bass et S-Xpress, étaient les producteurs d'une scène dancefloor qui s'était développée depuis le milieu des années 80 en Angleterre, et pas seulement à Londres. Hormis la terre d'origine de la dance (les États-Unis), l'Angleterre était le seul pays où une scène club très large restait constamment vivante. Les Young Soul Rebels firent fusionner le punk et la soul en 1977, puis ce fut ensuite la pop années 80 d'ABC, Heaven 17 et Duran Duran qui animèrent la production dancefloor. Dans les fêtes *nothern soul* et les *soul weekenders*, on passait de la soul américaine aussi bien que du funk et du disco. Lorsque le disco eut à nouveau disparu du courant dominant, il y eut en Angleterre une petite scène underground disco, où l'on dansa d'abord sur la hi-NRG, puis sur la house. Mais la scène disco influença très tôt les musiciens pops de groupes célèbres comme New Order, Bananarama, ou encore le groupe (fraîchement créé) des Pet Shop Boys. Le collectif britannique de producteurs qui eut le plus de succès, Stock, Aitken & Waterman, produisit à la chaîne à partir de 1985 des n°1 dans les charts, avec des stars comme Samantha Fox, Mel & Kim, Bananarama, Kylie Minogue et Jason Donovan. On trouvait à la base de leurs productions une combinaison modérée de lieux communs de disco et de la hi-NRG.

L'acid house

L'acid house fut le premier mouvement dancefloor à connaître un succès de masse en Europe. Un groupe de Londoniens, qui avait passé l'été à Ibiza au milieu des années 80, donnait à Londres des fêtes appelées « Ibiza-Reunion », d'abord au Project-Club puis au Shoom et au

Heaven. Les DJ étaient Danny Rampling au Shoom, et Paul Oakenfold au Heaven. On passait dans ces deux clubs un mélange d'acid house de Chicago, de rock indépendant et de hip-hop. Plus que la musique, la mode avait depuis le début un style bien défini – vêtements d'été uniquement, surtout des t-shirts larges –, ainsi que les fumigènes qui, hachés par les lumières du stroboscope, métamorphosaient les clubs en paysages irréels. En très peu de temps, les soirées acid house devinrent à Londres la sensation de la vie nocturne.

Le genre musical qu'est l'acid house fut inventé à Chicago comme une variante du son house local. Il y avait au centre de cette musique les sons que pouvait générer la Roland TB-303. Ce générateur de lignes de basse avait été mis sur le marché en 1981 par la firme japonaise d'électronique Roland, en complément de la boîte à rythme TR-606. La petite boîte argentée, munie d'un clavier à un seul octave et de six boutons, se vendit si mal que la production en fut arrêtée au bout de deux ans. L'introduction du premier modèle MIDI[49] TR-909 avait rendu obsolète les vieux Rhythm Composer – sauf chez les musiciens house de Chicago, qui ne découvrirent vraiment la 303 qu'en 1985. Lorsque DJ Pierre et son ami Spanky achetèrent le Roland Bass Computer, c'était au départ dans l'intention de l'utiliser, comme le prévoyait la notice, pour programmer des lignes de basse. Mais ils découvrirent alors que les six filtres de résonance qu'ils avaient eux-mêmes réglés permettaient de déformer, de tordre et d'étirer les beats de la ligne de basse. DJ Pierre était enthousiaste : « On essayait d'arriver à comprendre ce que tel bouton faisait. La machine avait déjà avalée de l'acide. Au début, je pensais qu'il fallait effacer tout ce truc avant de programmer. Spanky avait une piste avec un beat de quinze minutes, qu'il avait programmé une paire de jours avant, le beat jouait tout seul et j'ai commencé à tourner les boutons pour voir quel sorte d'effets ils avaient sur la ligne de basse.[50] » Le résultat fut l'un des premiers morceaux d'acid house, d'abord enregistré sur cassette, puis refilé à Ron Hardy qui passa la bande quatre ou cinq fois au Warehouse. Les morceaux de DJ Pierre et de Spanky connurent une diffusion rapide, et dans les boutiques de disques les gens demandaient désespérément ces morceaux au son vaguement exotique. Le nom « acid tracks » fut formé à partir du terme « acid rock », et non en raison des drogues favorites au Warehouse, comme l'explique DJ Pierre. « On a


DJ Pierre

pensé à l'acid rock. J'étais très naïf, je ne pensais pas aux drogues, je me me droguais pas et je ne me suis jamais drogué. Mais il y avait des rumeurs qui circulaient sur la présence d'acid dans l'eau du Warehouse. [51] » L'acid house ne fut pas au début une musique liée à la drogue mais simplement, tout comme le son techno de Detroit, une variante de la house.

Tout comme DJ Pierre et Spanky, Phuture utilisa la Roland TBR-303 dans « Phuture Trax ». Puis arrivèrent, avec leurs essais sur les six filtres de résonance, les DJ Sleazy D., Adonis et BamBam. Les épigones européens de l'acid, qui découvrirent cette musique avec tout juste deux ans de retard, n'utilisaient plus la Roland 303, mais le modèle suivant, la 909. Mais, en 1992 encore, beaucoup de DJ et de producteurs adoraient le son singulier de la vieille 303. Pour Mike Banks, du label de Detroit Underground Resistance, la 303 reste est un classique indépassé. « Je crois que la vraie raison pour laquelle j'aime utiliser la 303 est que les effets sur le son sont presque infinis, grâce à ces sacrés boutons. C'est l'un des synthétiseurs les plus simples que tu puisses avoir, et je l'ai assimilé à la roue. La roue est un type d'invention dont les branchés peuvent dire qu'elle est vieille, mais à chaque fois qu'un putain d'avion atterit, ton cul se déplace sur des roues. Comme la roue, la 303 est une invention parfaite. [53] »

Pour Diederichsen, l'acid house est la « première musique de masse complètement anonyme et en grande partie atonale de l'histoire [53] ». L'acid house n'est pas à la recherche du son juste ou des bonnes mélodies, mais de bruits dont la jouissance peut mener, lorsqu'elle s'accompagne de la consommation de drogues, jusqu'à l'overdose (qui est aussi le nom d'un de ces groupes). Les noms des groupes et des collectifs, derrière lesquels se cachaient le plus souvent des DJ, étaient fréquemment des produits artistiques, avec une affection affichée pour les noms de machines comme MD-11, Chip E ou Model 500. On peut ainsi interpréter l'anonymat comme un glissement de l'autorat vers la technique qui engendre la musique. À Manchester, un groupe s'appelle à cette époque 808 State, en hommage à la batterie électronique Roland. L'acid est « 303 State ».

Le 303 State, en pleine croissance, a marqué l'histoire du mode de vie : le style de la mode inspiré d'Ibiza, faite de shorts, de bandeaux, de lunettes de soleil et de chaussures de sport, commença à supplanter la mode branchée qui régnait jusque-là dans les clubs. Le *dressing down* était toléré par les videurs, et en peu de temps les t-shirts larges, souvent imprimés avec la tête jaune du smiley, se vendirent dans les tous les

supermarchés et les centres commerciaux. Les clubbers de 1987 redécouvrirent l'ancien symbole hippie de l'amour et du bonheur de l'underground, imprégné par la drogue et qui appartenait dans les années 70 au style « maquereau » des stars de la soul comme Isaac Hayes[54]. Les smileys représentaient le soleil, la bonne humeur et le fun ; ils émergèrent de l'underground londonien en moins d'un an, et devinrent un article de masse que l'on voyait déjà, lors de l'été 1988, dans les rues de Budapest. L'Europe faisait l'expérience de sa première subculture dancefloor à l'échelle des masses.

Summer of love

En Angleterre, on baptisa l'été 1988 qui suivit l'acid house « Summer of Love ». En référence au premier « Summer of Love », célébré en 1967 à San Francisco, les grosses fêtes et les soirées des clubs étaient censées reprendre le plus possible les valeurs euphoriques de l'époque hippie. Les enfants de la génération hippie exprimaient leur espoir qu'avec le « Flower Power » et un peu de « Love », il serait possible de changer le monde et la société. Et quoiqu'aucun des DJ, producteurs de disques ou journalistes de *i-D* n'eût vécu le festival de Monterey en 1967, où les policiers portaient des fleurs sur leurs casques[55], beaucoup d'entre eux rêvaient d'une atmosphère aussi idylliquement pacifique pour les « *warehouse parties* » [« fêtes en entrepôt »].

Les warehouse parties étaient des manifestations qui, comme le nom l'indique, avaient lieu la plupart du temps dans des hangars ou des entrepôts vides ou abandonnés. Les lieux de ces manifestations étaient en règle générale occupés temporairement et équipés du strict nécessaire. Le plus important était l'emplacement des DJ et des enceintes, souvent montés sur des camions pour pouvoir être à l'abri, au cas où la police viendrait vider les lieux. La promotion de ces fêtes se faisait par flyers et appels téléphoniques. Pour qui était branché sur les canaux d'information de la subculture, il était toujours possible de savoir où et quand aurait lieu la prochaine fête warehouse. La police cherchait à localiser ces fêtes parce qu'on y vendait de l'alcool sans concession et qu'elle soupçonnait la culture dancefloor d'être le nid d'une consommation de drogues en tous genres.

Les warehouse parties étaient des manifestations underground. Les jeunes qui s'y rassemblaient par centaines et parfois par milliers n'étaient pas le plus souvent des membres de minorités soumises à des discriminations, mais fréquentaient l'underground parce qu'il trouvaient la musique des clubs trop ennuyeuse et la politique des boîtes en matière

de « laissez-passer » et de drogue trop restrictive. Après le punk, la scène dancefloor fut en Europe la seconde grande révolte des adolescents. Mais là où le punk parlait et vivait de haine, de colère et d'indignation, le mouvement acid house et ses successeurs s'efforcèrent d'adopter une attitude de base moins agressive et plus pacifique. Ce qui comptait, c'était le fun, le sexe et la drogue. Du pur hédonisme, selon l'organe central de la scène des clubs, le magazine *i-D*, qui avait contribué à faire émerger le Summer of Love. Contrairement à la conscience politique et au moralisme radical du premier « été de l'amour » de 1967, l'activité dans les clubs et les hangars relevait d'une autosatisfaction extatique : « Indubitablement alimenté par l'ecstasy, des milliers de corps transpirants dansaient sous un toit hurlant au-dessus de leur tête. Bien que les motifs cachemire, les visages peints et les symboles de paix fûssent portés avec de doux sourires, tout cela n'était rien d'autre que les apparats d'une époque révolue. [56] » Les enfants de la génération 68 avaient tiré la leçon des erreurs de leurs parents et du punk. Ils ne voulaient plus protester au nom d'une quelconque utopie incertaine, mais réaliser immédiatement leur idée d'une vie heureuse.

Les DJ étaient les grands héros du mouvement warehouse. Chassés par la police, mal payés et pourtant de bonne humeur, ils incarnaient l'esprit, pur et bon, de l'underground dancefloor. Sans effets de lumière et sans service (il fallait le plus souvent apporter soi-même des boissons, ou les acheter en canettes), les warehouse parties représentaient la forme la plus pure et la plus rustique de « clubbing ». Un purisme qui mettait nécessairement au centre des regards le travail du DJ. Beaucoup des DJ anglais les plus célèbres, qui eurent également du succès à la fin des années 80 en tant que producteurs, ont commencé leur carrière dans les warehouse parties.

Rave

La rave était le prolongement de l'euphorie dance de l'acid house et du Summer of Love. Elle représente une nouvelle musique, une nouvelle culture de la jeunesse et une nouvelle forme de fêtes et de soirées dans les clubs.

Sur un flyer du club new-yorkais NASA, on pouvait trouver cette tentative de définition – ou plus exactement de non-définition – de la rave : « N'essayez pas d'interpréter ou d'expliquer le mot *rave* à quelqu'un qui n'a jamais fait l'expérience de la pure extase d'être en totale harmonie avec son environnement, *i.e.* le sentiment de sécurité lorsqu'on danse parmi une foule de visages souriants, lorsqu'on ressent le

rythme effréné d'un DJ vous emmenant dans un voyage mental vers les cavernes profondes et obscures de la transe puis vers le plus haut point de l'Utopie spirituelle. N'essayez pas d'expliquer. Dîtes leur simplement d'ouvrir leur esprit. [56] »

Le concept de rave [57] fait sa première apparition dans le contexte dancefloor de Jamaïque d'abord, où on appelait les soirées dancehall des « *ravings* ». En Angleterre, on employait le terme « *raver* » pour désigner surtout les clubbers noirs qui écoutaient de la soul, du rap et de la house, et fréquentaient avant tout les « *underground jams* » [« bœufs undergrounds »] et les warehouse parties. À partir de 1986-87, leur goût pour la soul allait encourager de façon décisive la montée en puissance de cette musique en Angleterre [58].Vers 1988, Manchester se dotait de sa propre scène club, née sous l'influence de l'acid house et du Summer of Love, où l'on jouait aussi, outre le hip-hop et la house, la musique des groupes de rock. À l'Hacienda, l'un des clubs les plus importants des années 80, des musiciens de toutes les tendances se rencontraient et pouvaient, aussi éloignées que fûssent leurs origines musicales, se réunir rapidement sur les nouveaux rythmes dance. Le résultat de cette euphorie fut un nouveau genre musical, qui posait des beats house sur les vieux sons de guitare britanniques bien connus. En 1990, la nouvelle « *rave music* », comme on l'appela, avait conquis la planète. Le magazine de musique allemand *Spex* intitula son numéro d'octobre 1990 « Rave-O-lution », et avait du mal à réprimer son enthousiasme : « Depuis des années, on n'avait plus eu de très bonne musique *made in England* ! Primal Scream, Happy Mondays, Stone Roses, The Farm : en 1990, il sont plus groovys, plus terribles et plus psychiques que jamais. Et ils ont tous une star DJ comme Andy Weatherall ou Paul Oakenfold, qui leur remixe leurs morceaux pops en "*dance floor killers*". L'Angleterre est prise dans une rave géante qui ne peut plus s'arrêter. Le monde entier parle de Manchester. Nous parlons du monde entier : la rave mania a commencé à déborder sur le continent. [59] »

C'étaient une fois encore les DJ qui créaient un nouveau style de pop en fusionnant des groupes rock avec des beats dance. Avant les concerts des groupes de rock, les DJ house passaient des disques, et même pendant les concerts, le public dansait comme dans un club alors que jusque-là, dans des concerts du même genre, il lui arrivait tout au plus de hocher la tête et de taper du pied. Des groupes comme The Shamen mixaient dans des soirées dites « Synergy », qui avaient lieu toutes les deux semaines à Londres. Selon les membres du groupe [60],

il ne s'agissait plus, durant ces nuits, de groupes ou de personnes, « mais de clubs et de rues ». Le vieux terme de « groupe » commençait à se dissoudre – quoique… car de même que l'on avait essayé de faire disparaître l'auteur, le créateur ou l'artiste, la forme d'organisation qu'est le « groupe » devint simplement plus ouverte et plus complexe. Les DJ pouvaient momentanément faire partie d'un collectif, sans avoir à renier quoi que ce soit de leur indépendance. Comme ce fut le cas pour M/A/R/R/S et Bomb The Bass, les artistes concevaient plutôt leur travail comme des projets collectifs.

Andrew Weatherall voyait, dans le fait de passer des disques aussi bien que dans la pratique du remix, se réaliser pour les DJ une nouvelle forme de liberté. Les dernières barrières semblaient s'effacer entre la musique dancefloor et les différents genres musicaux de la pop qui n'avaient pas une orientation club. Une philosophie de l'« ouverture d'esprit »[61], comme l'appelait Weatherall, réunissait différentes scènes de la pop qui jusque-là étaient restées strictement à l'écart l'une de l'autre. Cependant, les nouvelles possibilités offertes par le remix avaient aussi, pour Weatherall, leur part d'ombre. « Le slogan "*If It Moves – Remix It !*" a produit pas mal de merde (…). On m'a déjà proposé des chansons des Clash ou des Cure, mais à quoi ça sert de détruire avec un remix des choses qui tiennent debout toutes seules ?[62] » Weatherall ne remixait (et ne remixe encore) que des chansons qui l'intéressaient et lui plaisaient. Son goût pour un son pur lui fait souvent renoncer aux paroles, chargeant à la place la chanson d'une ligne de basse assez massive. Il ne veut pourtant pas s'en tenir à un style déterminé ou à certaines instrumentalisations particulières. Lorsqu'on pointa sur sa tendance à trop utiliser les cuivres, il composa une chanson avec énormément de basses intitulée « The Death of The Timbale ». Le répertoire des remixes de Weatherhall allait des vieux vétérans de l'industriel comme Throbbing Gristle jusqu'à la néopop suisse de Yello. Il possède depuis 1992 son propre label, sur lequel il publie ses propres productions et remixes, mais également le travail de DJ plus jeunes[63].



Andrew Weatherall

Des DJ comme Weatherhall, Paul Oakenfold et Terry Farley ont marqué le son de la musique rave qui les a rendus célèbres. De plus en plus souvent, dans les magazines de musique et les pages culture, des DJ font leur apparition sur le même plan que les portraits de musi-

ciens. La conquête de la pop par le dancefloor avait fait des DJ des stars, et non seulement quand ils produisaient leurs disques mais aussi par le simple fait de les jouer. D'autres DJ comme Adamski, après avoir passé des disques, passèrent au live avec clavier et batterie électronique, brouillant ainsi la distinction entre concert et set de DJ. Ses albums sont des enregistrements de studio qui servent ensuite de base aux performances live où il jouit de plus grandes possibilités d'improvisation.

Les raves sont devenues des manifestations de masse, et la culture rave l'un des piliers de la culture de la jeunesse du début des années 90. Colin Angus, des Shamen, prévoyait en 1990 un avenir prometteur à la rave : « La rave est la forme de divertissement du futur ! Tôt ou tard, ça s'imposera en Europe, et ça va virer les concerts de rock, trop vieux et trop ennuyeux. C'est l'impression qu'on a depuis qu'on a découvert la scène acid. La musique rock s'en est allée, y'a aucun doute. Les raves sont bien plus kiffantes, et musicalement bien meilleures que le disco à l'époque. La différence avec les boîtes d'avant (...), c'est que les gens y vont pour d'autres raisons. On y allait seulement pour draguer des filles. Maintenant, le truc, c'est de vivre quelque chose en commun, une expérience sociale commune, un sentiment de vie. De ce point de vue, nos racines remontent aux sixties. Dans la rave, tu as une combinaison de drogues, de lumière et de musique. Bien sûr, il y a le moment hédoniste échappatoire. Mais ce qui compte dans l'événement, c'est le truc qu'on vit en commun. *Peace, Love, Unity,* un truc dans le genre. [64] »

Rare grooves, acid jazz, modern soul

Tandis qu'en Angleterre l'acid house et la rave transformaient des milliers de jeunes en clubbers, il y avait au même moment une multitude d'autres scènes dancefloors qui quittaient l'underground et prenaient le chemin du grand public. Entre 1983 et 1984, DJ Norman Jay passait dans un club de Southall, dans le Middlesex, des disques de soul et de funk. Ce son fut baptisé ainsi à la suite d'une émission de radio que Norman Jay animait à Londres dans la station pirates d'alors, Kiss-FM : *The Original Rare Groove Show*. Rare groove, parce qu'il s'agissait de chansons qu'à l'époque (dans les années 60 et 70) personne (de couleur blanche) n'achetait. Des clubs organisaient également des soirées rare groove dans d'autres villes d'Angleterre [65].

Dans les années 60 déjà, les mods dansaient en Angleterre sur la soul noire de Chicago, Detroit ou Philadelphie. Depuis cette époque, il y avait en Angleterre, et principalement dans les tristes villes du nord,

des clubs qui ouvraient toutes les nuits. La tradition de la « *nothern soul* » était, outre la scène rare groove, une influence importante de la nouvelle forme de soul qui commença à être produite à partir du milieu des années 80 en Angleterre.

En 1988 enfin, le DJ londonien Gilles Peterson apporta pendant le Summer of Love un son nouveau au public de clubbers. Peterson mixait du vieux jazz avec du hip-hop et du funk, et il en sortit un son, que – faute de mieux[66] – l'on appela acid jazz. Pour Peterson, cette musique est l'expression d'une attitude où l'on se sent tout aussi proche de Coltrane que de Big Daddy Kane[67]. Lui-même se voit comme un représentant typique de cette nouvelle génération d'amateurs de jazz et de clubbers. Il avait dès ses 17 ans commencé à passer des disques dans une boîte de jazz, et désirait déjà voir plus de vie et plus de jeunes dans les clubs de jazz assez conservateurs. Au cours du Summer of Love, Peterson produisit une compilation de nouvelles productions d'acid jazz de jeunes musiciens britanniques qui avaient réussi à distiller une nouvelle musique à partir de ce revival. Peterson participa à deux labels de disque où il assemblait des samples avec un matériau dansant fait de vieux jazz. Depuis, Peterson a joué partout en Europe dans les nouveaux clubs d'acid jazz.

***Strictly turntablized* : de Soul II Soul et Massive Attack à Tricky et Mo'Wax**

À Londres, au milieu des années 80, deux DJ noirs, Jazzie B. et Daddy Harvey, fondèrent Soul II Soul. Ils travaillaient ensemble dans un sound system mêlant soul, hip-hop et funk. Leurs fêtes avaient un public si vaste que Soul II Soul ouvrit une boutiquen dans Camden Town, où ils vendaient leurs propres lignes de vêtement et leurs accessoires. Le style était un mélange de folklore africain et de tenue de sport (t-shirts, pulls à capuche, vestes…). Mais ce qui était à la base de toute leur entreprise, c'était le sound system – « notre connaissance du commerce vient de là, du fait de monter et d'organiser le sound system », comme l'expliquait Jazzie B., le leader de Soul II Soul[68].

Jazzie B. décida finalement de sortir ses propres disques. En 1989, Soul II Soul débarqua avec deux énormes tubes, « Keep On Moving » et « Back To Life », et avec un premier album, *Club Classics Volume 1*. Dans les années suivantes, Jazzie B. transforma Soul II Soul en entreprise de divertissement, qui produisait des vidéos, organisait ses propres soirées club, créait et vendait des articles de mode, et ouvrait des magasins de disques. L'affaire connut dès le début un tel succès qu'en 1989,

la *National Association for the Advancement of Colored People* (NAACP) attribua à Jazzie B. un prix récompensant son statut de « modèle noir exceptionnel[69] ».

Le mot d'ordre de Soul II Soul, « un visage joyeux et une basse énorme pour une race aimante », était censé faire tomber les barrières entre blancs et noirs, pauvres et riches, au profit d'une culture club qui les engloberait tous. La musique de Soul II Soul voulait être une sorte de dénominateur commun de la scène club britannique de la fin des années 80. Les *Club Classics* combinaient des beats hip-hop très durs et des voix soul avec la lenteur lascive de rythmes du reggae et la force de rayonnement érotique de la house.



Jazzie B.
(Soul II Soul)

Soul II Soul est pur un produit de la culture DJ, comme le montrent leurs débuts en tant que sound system ainsi que les biographies des deux musiciens, Jazzie B. et Nellee Hooper. Tous deux commencèrent leurs carrières comme DJ, Jazzie B. campant dès 11 ans derrière ses platines. « On était tous les deux DJ, raconte Jazzie B., on avait passé la plupart de notre vie à écouter la musique des autres.[70] » Aucun d'eux n'a de formation musicale, mais ils savent programmer les batteries électroniques et arranger des samples. Tandis que Jazzie B. préfère le reggae et la house plutôt soft, les préférences de Hooper vont nettement vers un hip-hop assez dur. Ils ont par contre en commun l'amour de la soul et l'envie de tracer une nouvelle voie dans la production de musique dancefloor.

Le rythme effréné et saccadé de beaucoup des productions américaines est, selon l'avis des deux membres de Soul II Soul, un signe de pauvreté. Soul II Soul refuse de s'enliser dans le schéma figé des productions dancefloor. « Notre musique rassemble beaucoup d'éléments que les gens connaissent mais qui avaient été oubliés, comme le r&b, le jazz fusion, les vrais instruments. La manière dont nos productions fonctionnent, tu peux la retourner et l'utiliser comme musique de fond, ou l'écouter aussi bas que tu le veux. (…) Personne n'est aliéné par Soul II Soul.[71] »

Comme auparavant d'autres collectifs de DJ, Soul II Soul était également plus une idée et un concept qu'un groupe fixe, et leur désunion était et reste très souvent à la base de leurs compositions. En studio, ils vont jusqu'au bout d'une confrontation créative entre leurs différentes conceptions et idées, « jusqu'à ce qu'on finisse avec quelque chose de complétement différent ; et ce que l'on terminait ensemble semblait

toujours marcher bien mieux que bien des idées qui nous étaient venus chacun dans notre coin[72] ». Culture DJ.

À peu près au même moment où Soul II Soul commençait à élaborer son propre style, quatre DJ se retrouvaient à Bristol pour produire ensemble sur leur propre label hip-hop. Des pop stars comme Boy George, Lisa Stansfield ou Neneh Cherry chargeaient la Wild Bunch, un collectif de producteurs, de réaliser des remixes. Nellee Hooper, qui avait d'abord fait partie de Wild Bunch, passa en 1988 dans le Soul II Soul Sound System de Jazzie B., où il renforça la tendance hip-hop. Les trois membres restants de Wild Bunch prirent ensemble le nom de Massive Attack, et produisirent en 1990 leur premier album, *Blue Lines* avec la chanteuse Sarah Nelson : trois flux de conscience (masculins) eurent le bonheur de trouver une voix (féminine).

Massive Attack n'avaient ni plans de travail, ni structure bien arrêtée où chacun des membres aurait eu une fonction déterminée. Les musiciens concevaient (et conçoivent encore) leur association comme un « concept sans véritable rigueur » – c'était aussi le cas de Soul II Soul –, où il ne faut pas avoir une seule corde à son arc pour feindre une unité mais où l'unité est une multiplicité à l'œuvre. « La différence entre maintenant et l'époque du Wild Bunch est que l'on ne se battait pas pour la suprématie à longueur de temps, on était d'accord pour ne pas être d'accord. On sait tous que l'on se hait les uns les autres, et c'est comme ça que ça marche.[73] » Supporter les différences, penser à travers elles et les inclure dans le processus de création est une idée fondamentale de l'esthétique DJ, où la différence se reflète dans l'impossibilité de rapprocher les deux platines. Dans les premiers collectifs de DJ qui dépassaient la structure de « groupe », cette différence faisait déjà partie de l'idée de base du travail. L'hétérogénéité de la musique rend plus compréhensible et vivable l'hétérogénéité qui règne au sein du groupe. Avec *Blue Lines*, cette unité multiple atteint un nouveau degré de perfection. Cette synthèse de composants, qui allait dans des directions différentes et qu'il était extrêmement difficile d'unifier, fit exploser l'ordre traditionnel des anciennes catégories musicales et des différents genres stylistiques. Et tandis que dans tous les projets DJ précédents, le collage et la fragmentation (quelle qu'en fût la forme) faisaient partie de l'esthétique, *Blue Lines* apparut comme la première œuvre d'une nouvelle totalité à laquelle on pouvait dès lors commencer à s'atteler. Ce type de musique n'avait pas encore de nom. Elle était quelque chose de complètement nouveau. *Blue Lines* est indubitablement l'un des chefs-d'œuvre de la culture DJ.

Ce disque allait définir le degré de raffinement et de génie dont était capable la culture DJ. Dirk Scheuring, l'un des premiers journalistes allemands à avoir attiré l'attention sur Massive Attack, décrivait leur son comme une transcendance du dancefloor dont on en aurait cependant repris les règles. Les musiciens de Massive Attack « se servent d'une musique assez strictement fonctionnelle, la dépouillent jusqu'à en faire un squelette de rythmes et de basses, et la redéfinissent selon leurs propres règles (…). La musique de Massive est agencée en arcs de tension inhabituellement longs et calmes par rapport au souffle court chargé d'effets de la plupart des productions dancefloors ; dans les arrangements flotte un bruissement de mélodies, de chant, de chuchotement et de sons étranges, qui les uns après les autres produisent une atmosphère d'hypnose ; et les textes suivent des associations qui, en l'espace de cinq lignes, parcourent des thèmes allant des kleenex à Maggie Thatcher en passant par la liste des disques qui ont joué un rôle important pour le groupe[74] ».

Les membres de Massive Attack voulaient faire en tant que DJ de la musique qui dépasse le domaine de la musique DJ et ne serait pas uniquement définie par le fait qu'on puisse danser dessus. « On ne veut pas faire de la musique qui aspire uniquement à faire bouger le pied, pour un environnement club avec les stroboscopes, les drogues et toute cette atmosphère. Notre musique est davantage (…) du côté de l'ambiance, tu peux la jouer partout, n'importe quand. On fait plutôt quelque chose dont on a le sentiment que cela va rester.[75] » Comme Soul II Soul, Massive Attack tenta de transcender le dancefloor et de faire passer ses apports dans une musique qui pourrait et voudrait davantage que le simple fait de pousser les gens à danser. En tant que construction intellectuelle composée d'une multiplicité de strates et de formes de discours, *Blue Lines* était une aventure perceptive qui dépassait aussi bien l'amateur de pop moyen que le clubber moyen. Massive Attack suit ses flux de conscience, qui se nourrissent non seulement de textes mais aussi et surtout de musique. Dans la chanson « Daydreaming », le rappeur 3D parle de son errance dans le monde des sons ; la « vie dans le casque » isole les musiciens de tout ce qui se passe à l'écart des platines. Le casque nourrit les cordes principales de la perception, de telle sorte que les mots, les images et les odeurs se subordonnent aux mélodies.

Pour 3D, le dancefloor implique le risque que la conscience des auditeurs perde sa force. Des lignes comme « Rock your Body » ne seraient que des impératifs stupides, qui transformeraient les danseurs



Massive Attack

en objets (ce que le disco et la house recherchaient également) et rendraient impossible toute réflexion (c'était aussi le cas du disco et de la house). La musique de Massive Attack s'adresse à la « voûte de votre tête ». « On écrit comme on pense, tout simplement, explique 3D, à partir de fragments d'idées et de l'idée qu'ils font naître. Tu en arrives finalement à des raps qui sont presque des flux de conscience, des cut-ups comme chez William Burroughs, ça n'a pas besoin d'être essentiel tant qu'il y a des informations dans lesquelles les gens peuvent se retrouver s'ils le veulent.[76] »

En 1994, Massive sortit son deuxième album intitulé *Protection*, dont les proliférations rhizomatiques n'avaient rien à envier à ses débuts sensationnels. C'est surtout dans « Sly » que le tapis sonore atteignait une dimension symphonique. Les passages riches en cordes et la voix

éthérée de Nicolette justifiaient l'introduction d'une sorte de genre romantique noir dans la branche hip-hop de la culture DJ.

Tout juste un an après la parution de *Protection*, Massive Attack présenta une version dub du disque sous le titre *No Protection*, dans laquelle les morceaux de Massive avaient été remixés par le producteur de reggae et de hip-hop Mad Professor. L'utilisation des sons et des structures rythmiques y est encore plus libre et plus riche en associations, et les paroles ne prennent que rarement un chemin ordonné. Massive se rapprochait ainsi d'un son que l'on pourrait qualifier simplement de « musique libre ».

Pour gagner dans leur musique cette liberté absolue, des groupes comme Soul II Soul et Massive Attack tournaient donc le dos aux demandes où les figeait le dancefloor. L'exigence de fonctionnalité imposée par les conditions de la vie nocturne ne colle que partiellement avec les caractères fondamentaux de la musique. Comme Pink Floyd en son temps, dont les albums et les concerts conceptuels reléguaient les vielles conceptions de la pop, l'avant-garde hip-hop transcende les consensus jusqu'alors dominants de la musique et de la culture DJ.

Dummy, de Portishead, fut la sensation de l'année 1994. La belle voix douce et fragile de Beth Gibbons entonnait une complainte (avec des paroles comme « *Give me a reason to love you/Give me a reason to be a woman* ») sur des sons mélancoliques que la lenteur provocatrice des breakbeats avait peine à contenir. *Dummy* devint un album aussi novateur que *Club Classics Volume1* et *Blue Lines*, qui révélèrent les nouvelles possibilités de la culture DJ et témoignaient par ailleurs d'un sens de la vie plutôt rare jusque-là dans le dancefloor : le désespoir comme beauté, brisée par des mélodies magnifiques et sensibles et des samples des musiques de film de James Bond ou de westerns. Geoff Barows, la tête pensante de Portishead, n'avait auparavant composé qu'une chanson pour l'album de Neneh Cherry *Homebrew*, mais ses arrangements pour *Dummy* paraissaient pourtant pleins de sagesse et de maturité. Et pour rendre accessible tout le spectre de ses conceptions sonores, Geoff sortit d'innombrables remixes de Portishead dont la finesse et le raffinement s'approchaient des meilleurs moments de Massive Attack.

Les modèles de Geoff étaient, outre les groupes de Bristol, des groupes de hip-hop comme Black Sheep, Leaders Of The New School et A Tribe Called Quest. Malgré ces racines hip-hop, qui confèrent au disque son caractère de base, le musicien souhaitait que la musique de Portishead dépasse toutes les anciennes catégories de la musique

dancefloor. Comme Massive Attack et Soul II Soul, Portishead veut être une musique de vie et pas seulement de nuit. Le concert idéal de Portishead serait une soirée dans un club où un DJ jouerait de la « musique moelleuse » et où le public pourrait s'asseoir et boire du thé pendant que le groupe joue sur scène[77].

Tricky, également originaire de Bristol, vient lui aussi de la mouvance immédiate de Massive Attack. Après plusieurs singles, il sortit en 1995 son premier album, *Maxinquaye*, plus sombre et mélancolique encore que Massive et Portishead, témoignant pour le coup d'un désespoir carrément kafkaïen.

Plus jeune, explique Tricky, les gens n'arrêtaient pas de lui conseiller de « *get a life* », et lui se demandait ce que cela pouvait bien vouloir dire [« trouver sa voie »]. Il en eut une idée lorsqu'il vit toutes ces créatures à la dérive, perdues dans les clubs et qui ne s'en rendaient même pas compte. Il savait qu'il était perdu, et l'écriture des textes de ses chansons avait comme objectif de se retrouver lui-même. Finalement, tout était une tentative « pour faire quelque chose de sa vie »[78].

Comme un ronronnement de rêves fiévreux, les chansons de Tricky tournent autour de la misère et de la violence. Les breakbeats traînants attirent hypnotiquement l'auditeur au cœur de la musique et dans la tête du musicien, où il y a aussi une place pour des chansons de punk et de new wave, ou pour une forme singulière qu'on pourrait appeler du hip-hop blues. L'insistance de l'atmosphère dépressive de base confère à cette musique absolument libre sa nécessité. Et c'est bien là qu'est le sort de l'artiste : tenter d'exprimer cette nécessité. « Le monde prodigieux que j'ai dans la tête. Mais comment me libérer et le libérer sans le déchirer. Et plutôt mille fois être déchiré que le retenir en moi ou l'enterrer. Je suis ici pour cela, je m'en rends parfaitement compte », écrit Kafka dans son *Journal*[79]. Tranquillement, souverainement, stoïquement, les musiciens de Massive Attack, Portishead et Tricky poursuivent leur tâche : donner à entendre à tout le monde ce qu'ils ont entre leurs deux oreilles.


Tricky

De façon moins autodestructrice et esseulée qu'un écrivain comme Kafka, ces musiciens vivent la libération de ce monde qu'ils ont dans la tête comme l'expérience d'une délivrance et d'un apaisement. La dimension antihermétique et anti-autiste de la culture DJ emprunte à ces expéditions de reconnaissance de soi leurs éléments de torture

de soi. L'ouverture fondamentale des structures de communication, tout comme les possibilités de mémorisation et d'agencement des nouvelles technologies, déchargent les têtes d'une bonne part de leur souffrance. Tricky met en évidence dans *Maxinquaye* ces parentés musicales. Il radicalise « Black Steel » de Public Enemy jusqu'à en faire un morceau de rock punk, il donne une tournure soul à un autre morceau par un sample d'une chanson de Tom Jones mis en boucle. Le titre de ce reproche en forme d'autodérision : « Brand New You're Retro ». Tricky manifeste par d'innombrables références l'ancienneté du nouveau et la rétrospective qui est à la base de toute innovation. Sa participation à la chanson de Massive Attack « Karmacoma » se reflète dans les paroles qui sont distribuées à travers tout le disque. Ce réseau de références devient particulièrement dense dans la chanson « Hell Is Round the Corner », qui repose sur la même boucle d'Isaac Hayes que « Glory Box », de Portishead, et dont le texte est déjà en grande partie familier de l'album *Protection* de Massive Attack. La communauté de Bristol, dont la musique incarnait en 1994 et 1995 le sommet de la culture DJ, présente des liens assez lâches, mais bel et bien évidents. *Maxinquaye* est le témoin de l'efficacité de ce réseau de communication.

C'est dans le cadre de cette confrontation ouverte que Tricky se concentre sur le son traînant et chargé de dub typique de Bristol. Les allusions à Massive Attack et à Portishead mettent en évidence l'idée d'un projet commun. Le reste du monde est soigneusement mis entre parenthèses. « Tu dois vivre avec toi-même, te méfier de nos appétits, je ne peux pas respirer et je ne vois rien, M.T.V. bougeait trop vite, je refuse de comprendre », comme on peut l'entendre chez Tricky. L'ouverture ne connaît pas de limites.

Un autre projet étroitement lié au développement de nouvelles aventures sonores issues de la tradition hip-hop fut le label londonien Mo'Wax. « Une science musicale abstraite », c'est ainsi que James Lavelle qualifiait le travail du label qu'il fonda en 1992. Lavelle avait alors 18 ans et, selon la légende en cours à Londres, il avait emprunté l'argent à des amis et des proches qui croyaient en l'avenir d'une nouvelle musique située au-delà du jazz et du hip-hop. Encouragé par le succès de Massive Attack et du label Talking Loud, James Lavelle commença à presser des disques qui eurent bientôt le statut de disques cultes.

James Lavelle avait 11 ans en 1987 lorsque M/A/R/R/S déstabilisa pour la première fois les habitudes auditives. Il grandit tout autant avec le hip-hop et l'acid jazz qu'avec les Beastie Boys et les raves techno.

En ce sens, il incarne encore une fois une génération plus récente qui est allée un pas plus loin que M/A/R/R/S et Bomb The Bass et produit de la musique DJ dans des formes encore plus libres. Si l'on en croit James Lavelle lui-même, il ne cherche absolument pas à donner à son label un profil bien défini. Il n'y a pas de contradiction entre la techno, la house et le trip-hop. Lavelle préfère comparer son label à un label techno comme Warp plutôt qu'à un label d'acid jazz [80]. Warp et Mo'Wax produisent tous deux des « bandes-son expérimentales ». Dans le domaine de la techno et de la house, il y a également et depuis longtemps des musiciens qui se sont émancipés de la vie de club et comparent leur travail de composition davantage à celui de Stockhausen qu'à celui de Giorgio Moroder.


Headz (pochette)

Les habitudes sonores se brisent contre la vitesse à laquelle les nouveaux sons arrivent sur les platines. Chaque forme de déconstruction et chaque nouvelle formation rencontre un accueil compréhensif et intéressé. On a quasiment l'impression que les « bandes-son expérimentales » ne sont jamais assez dépouillées pour avoir du succès, surtout dans la culture DJ européenne. La musique pop, comme « unique rétroaction positive entre le son et les oreilles des auditeurs [81] », fonctionne mieux que jamais. « Hear Between The Silence » est l'un des morceaux de Monday Michiru, produit par Mo'Wax – écouter entre le silence, c'est précisément ce qu'exigent presque constamment tous les disques de Mo'Wax.

Une musique nouvelle, comme Stockhausen aimait à le souligner, on ne l'invente pas, on la trouve. Le nouveau n'est pas quelque chose que l'on crée, mais que l'on rend possible. Les artistes novateurs travaillent donc prospectivement : pour eux, « l'expérimentation n'est pas quelque chose de provisoire, mais une condition permanente [82] ». L'ouverture dont font preuve les novateurs du hip-hop ne cesse de produire de nouvelles choses, même si le point crucial de leur travail est toujours basé sur une construction concrète.

En Angleterre, on appelle cette musique, qui structure le dancefloor en filigrane, ambient hip-hop ou trip-hop (parce que cela semble proche d'un bande-son narcotique). Les mélodies n'émergent qu'en ruines de paysages sonores qui semblent obéir à une nouvelle tonalité. Les sons retentissent d'une façon étrangement familière, comme sortis de rêves passés, et quand une voix parvient à percer le brouillard de

sons abstraits et de breakbeats « concrets », elle sonne comme une voix d'ombre. Le nouveau morceau de DJ Shadow pose cette question « What Does Your Soul Looks like ? », et comme à toutes les bonnes questions, il n'y a pas de réponses simples. Les maxis de Mo'Wax sonnent comme des énigmes insolubles et des secrets éternels. DJ Shadow, un ancien DJ californien d'old school, donne aux breakbeats une aura poétique qui répond, pour lui au moins, à la question de la forme de l'âme. L'âme se situe quelque part entre les écouteurs où sont logés des milliers de disques, de Rachmaninov à Dizzie Gillepsie, des Pink Floyd à Public Enemy. L'âme est faite en vinyle. « Ce que veut Mo'Wax, c'est avant tout expérimenter sur et avec la musique que nous produisons », explique Lavelle. « Il n'y a pas de schéma ni de règle. On fait ça comme ça, on bricole et on essaie de troubler quelques cerveaux. [83] » Ses compagnons de lutte viennent du monde entier.

On trouve une scène de hip-hop jazz particulièrement passionnante au Japon, avec le groupe culte Major Force (qui est aussi un label de disques) et les deux DJ Krush et Takemura. La vague japonaise du hip-hop montre à quel point le style a évolué. Aucune culture, aucune socialisation ni génération n'est exclue. Le dancefloor est devenu la langue universelle de la pop.

Les crédits du sampleur *Headz* vont des productions de Sun Ra à DJ Shadow en passant par la techno de Detroit, l'ambient house et l'*artificial intelligence*. La pochette représente un petit bonhomme orange dont le dessin recouvre, à l'arrière-plan, une platine dont le bras repose sur sa tête. Il n'y a pas de meilleure illustration du flux de conscience du DJ. Les disques de Mo'Wax, c'est la tentative menée par le DJ d'enregistrer directement les mélodies et les rythmes qui lui trottent dans la tête.

Cette approche est suivie de façon programmatique. On peut lire ceci sur la pochette d'un maxi de Major Force : « A JIGSAW PUZZLE FOR THE INTELLECT – TECHNOLOGICAL SIMULATION OF CONSCIOUSNESS – A MENTAL MYSTERY MOVIE – ELECTRONIC IMAGINERY ». Jusqu'où il est possible de simuler technologiquement la conscience ne semble être pour Major Force qu'une question d'équipement. La même pochette salue le sampler EMS, le synthétiseur Moog et le vieux VCS-3 que les Pink Floyd utilisaient déjà, et représente les différents boutons des oscillateurs et des filtres de fréquence du vieux synthétiseur. Le voyage vers des galaxies encore inconnues de « musique possible » est entrepris à l'aide de vieux appareils, parce que l'« historisme » de l'époque digitale se constitue avant tout à travers l'utilisation d'instruments *histo-*

riques. Les sons générés électriquement annoncent la naissance des circuits intégrés.

Si l'on pousse un peu plus loin l'idée d'un enregistrement direct de la conscience, sa dimension rigoureusement technoïde devient évidente. La vie dans le casque, comme le chantait Massive Attack, nourrit la conscience de toute l'histoire de la musique, qui vient alors comme d'elle-même fusionner avec de nouveaux sons. C'est à ce moment que le dispositif des deux platines et de la table de mixage est devenu une métaphore de la conscience du DJ, même si l'instrumentation de la nouvelle musique DJ a depuis longtemps déjà laissé derrière elle une utilisation limitée aux seules platines, table de mixage, sampleur et synthétiseur. Ou bien, si l'on tient à conserver cette esthétique DJ archaïque, *Strictly Turntablized*, nom du disque de DJ Krush qui, par son essentialisme hip-hop strictement moderniste, se rattache aux chefs d'œuvre de la musique DJ de Grandmaster Flash et de DJ Premier (de Gang Starr).

Le style dancefloor

Avec l'affinement croissant de l'esthétique musicale grandit également, au sein de la culture des clubs, une conscience stylistique. Les véritables redéfinitions innovantes en matière de mode et de design restaient l'affaire d'une petite élite dont la plupart jouait en même temps directement le rôle de leader d'opinion dans le champ subculturel des clubs. Or, la culture club conduisait de son côté vers ce que le plus branché des experts et des professionnels de la mode ne réussissait à trouver que par quelques percées (et plus souvent encore par la banalisation), à savoir un chemin vers le goût des danseurs de masse.

Si le disco n'avait modifié que la mode, l'attitude des gens quand ils sortent et le goût musical, le phénomène hip-hop était déjà de son côté lié à une forme artistique propre (le graffiti), à un style de danse propre (la breakdance), et à une mode et un mode de vie également singuliers. Le mouvement dancefloor, en Europe et en Angleterre, étendit sa sphère d'influence à tous les domaines du design : des magazines apparaissaient, la mode allait dans le sens de la scène club, le graphisme, les meubles et les skateboards s'inspiraient de la vie nocturne. Comme pour le punk, la « révolution » qui touchait la subculture et la culture de la jeunesse s'accompagnait, hors des clubs et des studios, d'une avalanche de produits dérivés. Plus que toutes autres, les années 80 furent la décennie de la vie nocturne, affirmait en 1990 le guide *i-D*. C'est sur les clubs, la mode et la musique que reposait une culture de

la jeunesse qui avait à nouveau la chance de se faire un monde à l'image de ses propres représentations.

Dans un ouvrage écrit en 1991 et qui rassemble des photographies de cette multiplicité de styles dancefloor, Cynthia Rose tente d'en dresser le bilan provisoire : « Durant la seconde moitité des années 80, Londres fut le témoin de la création d'une histoire sociale remarquable. Des radios pirates aux clubs improvisés, les jeunes londoniens participaient à la construction d'un paysage de loisirs complètement différent et alternatif. Son objectif était la fête, ses racines étaient la musique et les changements qu'il explorait affecte désormais l'industrie de la musique, la publicité et bien des domaines du design. Socialement, cet univers réunit des Britanniques de tous âges, de différentes races et ayant des goûts différents. Et l'influence des uns sur les autres se propagea à travers le monde. [84] »

Le spectre étroit du style dancefloor, qui vers la fin des années 80 influença le courant dominant du design, de la mode et du graphisme, s'étendait des flyers des clubs jusqu'aux vidéoclips, en passant par les spots de pub de la télévision. Ce qui formait alors les signes de reconnaissance d'une subculture est à présent devenu la forme sous laquelle s'actualisent partout les médias. Comme au temps du punk, le style dancefloor a fini par se vendre en formalismes dépourvus de tout contenu, et les innovations graphiques et sémiotiques se virent dérober et triviliaser leurs rejets et leurs ruptures. On se retrouvait finalement avec un spot de pub pour une banque avec des breakbeats, des images de synthèses ou un adolescent portant une casquette de base-ball.

Ce degré croissant de trivialisation accentua en retour les recherches pour se différencier à l'intérieur du système sémiotique de la mode « club ». Dans les cercles élitistes de Londres, New York, Tokyo et peut-être même Berlin, on assiste ainsi à une redéfinition et un glissement permanents des directions et des signes distinctifs adoptés par la subculture. Des firmes comme Goodenough, Acupuncture, Hysteric Glamour ou X-Large, cette dernière dirigé par les Beastie Boys, conservent volontairement un niveau de circulation de leurs produits assez faible afin de limiter le cercle de leurs clients dans des proportions censées prévenir toute forme de trivialisation. Même si ces mécanismes de protection sont de plus en plus inefficaces, il reste toujours possible de distinguer l'authentique de ses nombreuses falsifications. Comme dans tous les autres domaines de la production culturelle, l'intelligence, la rigueur, la richesse d'idées et le charme se mesurent à la qualité des créations de la mode et du design.

La mode a une importance particulière pour la culture DJ. La vie nocturne vit de l'apparence, et il faut que l'apparence soit vraiment intelligente, lumineusement belle ou savamment vulgaire, pour qu'elle rayonne autour de la table du DJ. Le styliste viennois et moderniste orthodoxe Helmut Lang, qui a d'ailleurs dans son atelier deux Technics et une table de mixage, répond ainsi à la question de savoir pour quelle raison, sur un t-shirt noir « Helmut Lang », il a inscrit en lettres grises le terme « *backstage* » : « C'est un mot qui est devenu un signe. Les signes parlent autrement que les mots. Pour les comprendre, il faut en connaître le code. *Backstage*, littéralement, ça veut simplement dire derrière la scène. Là où ça se passe. Là où tout le monde n'a pas accès. Là où on parle anglais, où le travail est une lutte nerveuse, où l'alcool est servi dans des gobelets en carton et où les plus belles beautés se retrouvent là tout à coup en sous-vêtements. Le code dit en plus quelque chose qui peut paraître un peu présomptueux : ici, c'est sérieux – c'est notre vie. La vraie vie. Et pas le spectacle. [85] » Et si la vraie vie ressemble à un spectacle, le spectacle devient superflu. C'est précisément sur ce point que la mode des clubs fonctionne aussi comme le reste de la vie. Ce qui pour les non-initiés ressemble à un spectacle ou à du foutage de gueule, c'est la célébration de la vraie vie. C'est sérieux, comme le souligne Helmut Lang. Le contraire de l'indifférence et de l'amusement. Le pur fun.

Rainald Goetz : de la littérature sous la table du DJ

Au début des années 80, sous l'impulsion du mouvement punk émergea la Nouvelle Vague allemande, qui allait tenter de développer (dans la République fédérale) une pop de son cru. La Nouvelle Vague allemande se composait d'un côté de musiciens grand public comme Nena, Markus et Extrabreit, et de l'autre de groupes avant-gardistes comme DAF (pour Deutsch-amerikanische Freundschaft [l'Amitié germano-américaine]), Palais Schaumburg et Der Plan. Au même moment se formait la nouvelle peinture figurative et néo-expressionniste des Jungen Wilden, dont les artistes avaient tous subi l'influence de la musique punk. Et apparut enfin également, avec « un effet de retard [86] », un mouvement littéraire composé de journalistes et d'écrivains qui ne voulaient plus « avoir à dévaloriser chaque sentiment, chaque *intuition* en commençant toujours par les passer au crible de la critique [87] », comme il était de mise dans les années 70. La résistance des ex-soixante-huitards, que le système tolérait désormais comme son complément critique, était, selon l'expression de Peter Glaser, une

« vieille 2 CV intellectuelle (rouillée)[88] ». En 1977, le punk changea le monde ; les auteurs de chansons punk étaient « les premiers à écrire à la fin littérairement traînassante des années 70 et à laisser exploser leur ras-le-bol : les Rawums.[89] » Mais du temps s'écoula avant qu'une littérature vraiment singulière ne vit le jour. Le meilleur livre de l'année 1981 fut, selon Glaser un disque, l'album *Monarchie und Alltag* [*La Monarchie et le quotidien*] du groupe allemand Fehlfarben. Le rawums arriva alors en littérature. Glaser caractérise ainsi ces nouveaux écrits : « Un flux d'adrénaline, dérangeant, impossible à retenir. C'est acéré, loufoque et marrant, bien visé (…).[90] » « Des stratégies s'essaient, entre le refus brutal et l'affirmation offensive.[91] » Le nouveau narrateur s'affranchissait de tous les modèles idéologiques et de toutes les conceptions antiques de ce que la littérature doit réaliser. « Il écrit ou trace de son propre pas le chemin que lui et les autres empruntent. Et il trouve de magnifiques morceaux dans la cave : tension, compréhension, sens du divertissement, de l'esprit, le *thrill* : "rawums". Le narrateur est circonspect, profond, direct et précis, un espion universel qui n'est à la charge de personne, et pourtant présent pour beaucoup (mais pas pour tous). Il serre de près son époque, il la décrit et sait qu'il vaut toujours la peine de réveiller le désir, de proposer une figure de la libération, et que ça marche encore.[92] »

On comptait parmi les auteurs de cette anthologie rawums des artistes comme Georg Dokoupil, Gottfried Distl et Martin Kippenberger, et des écrivains comme Peter Glaser, Joachim Lottmann et Rainald Goetz. Mais seul Rainald Goetz a gardé vivant dans ses écrits cet élan des perturbations de la pop, du début de années 80 jusqu'à aujourd'hui, avec de nombreuses interruptions.

Le premier roman de Goetz, *Irre* [*Fou*], paru en 1983, est le récit de la chute d'un psychiatre dans la « vie de la vie nocturne » et la scène pop. De nombreux passages du roman montrent l'importance que revêtaient pour Goetz la peinture et la musique. L'un de ces passages, dans la troisième partie de *Irre*, est particulièrement impressionnant : « (…) alors je pourrais encore vous jouer beaucoup, beaucoup de musique, et peindre des toiles sur le thème "*space*". J'aimerais bien le faire. Mais il faut que j'écrive des mots, pauvre que je suis, et depuis ma prison de mots, je salue les compagnons de la *Freiwillige Selbstkontrolle*[93] et les chers experts de merde de la peinture, loin d'ici, là-haut à Hambourg. Salut à vous ! Comme je leur crie par la fenêtre de ma cellule en faisant de la main des signes nostalgiques. (…) il faut que je continue à écrire des mots, mais je dois adopter un autre rythme.[94] »

Le beat de la musique et la virulence des images deviennent la mesure de la vitesse que la littérature devrait atteindre.

Dans le texte *Subito*, qu'il présenta la même année avec sa *blood-performance* aux journées de la littérature de Klagenfurt, Goetz insiste sur le fait que la peinture et la musique sont les précurseurs de cette nouvelle littérature. « Les peintres sont de toute façon les meilleurs, les peintres et les musiciens de pop sont les meilleurs, et les autres, surtout les écrivains, ils n'existent même pas, parce qu'ils ont la tête pleine de leur sensibilité et de leur imagination débiles, ou alors ils font de l'autodérision, et le plus souvent, de surcroît, ils sont ce qu'il y a de plus stupide, ils sont engagés. Et pour ça, ils seront fusillés, pan, pan, pan. [95] »

En conclusion de son texte, Goetz offre un manifeste dans le plus pur style des années 80, qui reprend lui-même beaucoup du programme de la première génération des années 60 : « Nous n'avons pas besoin d'une défense de la culture. Il faut y aller franco, attaquer, courageux, totalitaire, lutter joyeusement, c'est comme ça qu'il faut écrire, comme vit l'homme pensant avec force. Je n'ai pas besoin de paix, parce que j'ai la guerre en moi. J'ai encore moins besoin de la nature. J'habite dans une ville, qui est bien plus belle. Regardez plutôt la télévision. On a besoin de plus de stimuli, de plus de pub, de rythme, de voitures, d'hédonisme, de mode ; on a besoin de pop et encore plus de pop. [96] »

Outre Goetz, toute une série de jeunes intellectuels avaient trouvé dans la musique pop leur lieu d'activité de prédilection. Des auteurs comme Diedrich Diederichsen, Michael O. R. Kröher et Olaf Dante Marx écrivaient dans la revue musicale *Sounds,* des critiques qui, au lieu des habituelles orgies d'adjectifs, apportait à la musique pop des idées, des structures, des histoires et de l'histoire. Diederichsen raconte dans *Sexbeat*, paru en 1985, l'histoire de la première subculture qui n'incluait pas le progrès : « Des éléments comme les vêtements, l'image, les interviews, ce qu'on appelle les "apparences extérieures", étaient émancipés, transformés en modes expressifs propres. La pop était devenue un art complexe, mais joyeux et efficace. [97] » La pop était et reste pour les intellectuels, qui se veulent d'extrême gauche, un lieu de vérité. Soit les paillettes et le glamour de la pop sont le mensonge qui dit la vérité, soit le réalisme et la simplicité de la pop sont ce mensonge plus perfide encore qui peut réussir à exprimer des vérités plus dures encore. Dans tous les cas, la pop dispose de « descriptions sans aucun kitsch, intellectuellement digestes, de ce monde. Quelle que soit la façon dont on les classe, leurs descriptions du monde répondent à tous les besoins d'un historien [98] ».

Mais le moteur de cette confrontation intellectuelle avec la pop était l'entier dévouement à cette musique, à ses solutions triviales et à sa façon de poser les problèmes à plusieurs niveaux. Vivre avec et dans la musique, c'était pour les dissidents branchés s'aménager un espace de survie où ils pourraient jouir de nombreuses libertés et de la possibilité de connaître le grand bonheur.

Rainald Goetz, qui était docteur en médecine et en histoire, et critique littéraire à succès, tentait de décrire le bonheur procuré par la musique tel que se le représente quelqu'un marqué par les mots et l'écriture. « Le bonheur de la pop, c'est que la pop n'a pas de problème. C'est pourquoi on ne peut pas penser la pop, ni la critiquer ou la décrire analytiquement, on ne peut que la vivre, la regarder fasciné, l'étudier en étant possédé par elle, la raconter avec la maximum de matériau et la fêter. Il n'y a pas d'autre moyen rationnel de parler de la pop que de se laisser attirer, d'en montrer le charme, le kif, quoi. [99] »

Dans *Irre* déjà, ce « le kif, quoi » était pour Goetz le discours décisif sur la pop, et pourtant on ne peut éviter d'autres pensées sur ce que l'on aime autant. Car par cette affirmation nue, « la pop pose des problèmes à celui qui pense, qui sont des problèmes de la pensée, et non des problèmes de la pop. Cette distinction est aussi simple qu'elle est difficile à mettre en pratique quand on écrit sur la pop [100] ». Or dans « ces deux branches actuelles, la science et la pop [101] », apparaît pourtant la nouvelle « sainte écriture du quotidien, arrangé à l'allemande et tourné vers la nouveauté, compréhensible pour chacun [102] ».

Par la pop, Goetz n'entendra pas seulement la musique, les groupes, les chansons, les textes et les disques – bref, l'art –, mais plutôt et surtout la pratique sociale liée à la musique pop : les concerts, les clubs, les fêtes. Le héros de *Irre* ne cesse de parcourir la vie nocturne à la recherche de personnes vraies et belles, et de la musique qui les rassemble et serve d'appui à leurs attitudes et leurs activités. Dans ses travaux, Goetz se fait alors chroniqueur de la vie nocturne. Sa fascination pour le monde coloré, rapide et bruyant des clubs et des discothèques le conduit après ses années d'apprentissage à Munich, Hambourg, Berlin, New York, Londres et Ibiza. Goetz, qui vers la fin des années 80 s'intéresse particulièrement à la musique dancefloor, va se tourner vers la figure du DJ, alors que s'amorce le mouvement de l'acid house. En 1988, l'acid house est pour Goetz la musique la plus adéquate : « La mesure du battement de cœur suivant les beats redéfinissait le QI à tout point de vue (fft fft fft fft fft ssptssptsspt fft fft fft fft fft sspt sspt sspt fft fft fft fft), can you feel it, les bras se changeaient

en dendrites nerveux qui remettaient le corps humain, la cellule cérébrale du monde, en contact avec l'environnement des autres cerveaux électrifiés par la danse et les transformaient en un corps collectif de plaisir. Release your body. Ca tombe à plat. Angiiie. Fête des dealers. Tout. [103] »

« *Can you feel it* » et « *Release your body* », deux samples classiques de house, trouvent chez Goetz un terrain particulièrement sensible, terrain miné et tendu entre le corps et l'esprit. Car pour un intellectuel, les espaces de liberté qu'il peut conquérir à l'intérieur (et non à l'extérieur) de la rationalité sont très importants – espaces où l'arsenal mortel des mots peut faire une pause. Pour le danseur, qui bouge son corps sur les beats de la house, les seules pensées significatives que la musique permet sont « Libère ton corps ! », « Tu le sens, là ? ». L'expérience de l'effondrement de tous les sens, des sentiments, des pensées et du corps, si dissidente par ailleurs, se transforme en expériences existentielles fondamentales. Ce qui le rend heureux surtout, c'est, comme lors de ses aventures dans le punk et le heavy metal, le sentiment d'une communauté avec les autres adeptes de la subculture. Le martèlement des beats et le mouvement de la danse unissent les différents individus pour en faire un corps collectif de plaisir. Le « *Can you feel it ?* » signifie notamment ce sentiment euphorisant de communion et le dépassement du moi individuel dans l'unité formée par ceux qui dansent. L'isolement existentiel se brise, comme cela ne se produit que dans une relation sexuelle (réussie), et l'individu isolé s'ouvre aux autres. Goetz décrit cette expérience comme étant infiniment romantique. Il avale une pilule d'ectasy, aperçoit d'autres personnes, les salue et se sait « relié, en vertu de la loi fondamentale de l'antigravitation, au doigt pointé par un autre danseur à l'autre bout de la piste de danse par la pointe de ses pieds [104] ».

Goetz, intellectuel surdiplômé et homme de lettres logocentrique, fut si profondément ébranlé par ces expériences qu'il en vint à remettre en question sa propre capacité de perception. Goetz ne se sentait pas « devenir complètement taré, et l'observation de mes propres pensées n'était pas non plus troublée, au contraire, tout était plus, plus évident, plus merveilleux et plus clair [105] ».

Son enthousiasme pour l'acid house fut déclenché, selon Goetz, par l'article de Lothar Gorris « La Folie de l'acid » dans le numéro d'août 1988 de la revue *Tempo*, consacré aux fêtes en Angleterre, avec leurs organisateurs, leurs fans et leur musique. Alors pour Goetz, c'était ça, « tout de suite clair. J'ai pris ma voiture aussitôt et je suis allé jusqu'à

Londres en passant par Paris ; là-bas, d'abord, je n'osais m'aventurer nulle part. Mais rien que l'idée de pouvoir voir la mode en vrai m'a fait tout d'un coup croire de nouveau à tout ce que les magazines tels que *i-D*, *NME*, *The Face* et les autres racontaient par leurs images et leurs récits[106] ».

Lors de la première fête acid house à Munich, avec le brouillard, la baston et la police, Goetz est « aux anges[107] ». Et il sait clairement à qui il le doit : « Un DJ : mix master G. Hell. Je lui devrai toujours ça. Incipit vita nova.[108] »

Les nuits du mois d'octobre furent pour Goetz le début d'une belle époque : « (…) l'automne le plus fêtard que j'aie connu depuis plusieurs années (…). Les gens les plus sympas se retrouvaient soudain partout où y'avait de l'acid au programme.[109] » Pour Goetz, la vie nocturne connaît une nouvelle naissance. « De nouveaux rois, de nouveaux princes, une véritable révolution dans la vie de la nuit, et le vieux jeu de la honte renouvelé, à qui serait le tout premier, le plus authentique, le plus savant, le plus original des acidmen, etc. Tout cela était torturant et pénible, mais seulement dans la boutique de disques, en fait, juste dans ma tête.[110] » Et pourtant, ce n'est pas seulement dans la boutique de disques, mais aussi dans les clubs que Goetz se retrouve tout seul avec ses pensées. Ses pensées le séparent du reste des noctambules. Il s'extrait de la communauté des danseurs et se voit ainsi isolé au milieu du bruit et du brouillard. « Là où le stroboscope sortait en blanc, à la source sphérique de ces pulsations énergétiques de lumière glaciale, là-haut au plafond, je me voyais, comme évaporé des corps dansants, soudain vu par l'apparence familière de l'ombre du crâne de la mort, dans une lumière blanche comme la glace.[111] » Le désir de ne plus faire qu'un avec la masse dansante ne sauve pas non plus l'artiste de son très « artistique » autisme latent. La lutte entre sa sociabilité et ses tendances autistiques est aisément repérable dans toute l'œuvre de Goetz, qui est constamment en proie à des crises existentielles et finit toujours, par la discipline et l'intelligence, à trouver la voie qui l'extirpe de cette unique attention à soi et le conduit à une ouverture au monde illimitée. L'idée de l'artiste comme autiste génial qui se coupe du monde est pour Goetz une histoire misérable. L'art doit communiquer, et là où l'art devient hermétique et inaccessible, il perd sa propre essence. Pour Goetz, cette lutte pour la communicabilité est l'un des principaux éléments de son travail. Le spectre s'étend de ce point de vue d'un essai sur l'art assez ésotérique comme *Kadaver* jusqu'aux portraits de DJ, clairs et écrits simplement, pour la revue *Tempo*.

Les DJ sont pour Goetz les parfaits exemples de la communicabilité universelle, y compris des plus difficiles et compliquées des œuvres d'art. La prétention de s'adresser au plus grand nombre de gens possible est éloigné de tout populisme ; c'est plutôt la tentative de pouvoir parler potentiellement à chacun. Il est bien évident qu'on finit alors vraiment, mais nécessairement, par réduire sa masse de base. « Mais bon, c'est dans la nature du phénomène, explique DJ Westbam, que certains disques sont tellement pointus qu'il n'y a peut-être que 400 personnes pour les écouter, alors que d'autres ont le potentiel de plaire à 10 000 personnes. [112] » La seule chose importante, c'est que l'être communicationnel de l'art ne soit pas perverti par des préférences populistes ou élitistes.

DJ Westbam, de Berlin, qui fait partie depuis 1987 des figures de proue de la scène dancefloor allemande, est selon Goetz « le maître de l'art qui s'exerce sur les gens, une vraie tête [113] ». Goetz va même jusqu'à voir en lui une sorte de frère avec qui on peut aborder toutes les questions du travail, de la vie et du monde. Goetz va alors souvent se placer aux côtés de Westbam et assister à son travail sur la table de mixage. « À la fin du dernier morceau, je suis allé le voir et je lui ai demandé ce que c'était. Il me dit : "C'est de moi, mon nouveau morceau, 'Celebration'". "Vraiment génial", je lui dis ; il se marra, heureux lui aussi. [114] »

D'une autre manière, Goetz fut aussi étroitement lié aux DJ munichois Hell, Olaf et Woody. Ils sont en même temps des amis de l'écrivain et ses héros. Dans son texte « Système esthétique », il décrit surtout Olaf, baptisé Alfi, et Woody.

Olaf « deale des disques, mais aussi, comme presque tous les bons vendeurs de disques, avec des informations, du savoir et surtout des ambiances (…). Il sait trouver le bon équilibre entre le pouvoir, la manipulation et le service. Et un peu trop bon peut-être ? (…). Il hait tous les faibles, méprise ceux qui l'apprécient. En groupe, c'est un joueur malicieux, et un artiste de la cruauté à l'acuité extrêmement fine dans sa vie sociale. C'est un destructeur (…), un opportuniste amoral [115] ».

Goetz place ainsi au centre de ses réflexions la figure sociale du DJ. C'est Olaf surtout qui incarne à ses yeux toutes les qualités qui font du DJ une figure passionnante, non seulement un artiste, mais aussi un meneur au sein de la subculture. Il décide qui en fait partie, qui non, ce qu'il faut ou non porter, quel est le son juste, lequel non, quelles drogues il faut prendre. Le DJ influence non seulement la plupart des

clubbers, mais aussi le territoire illustre du centre sensoriel qu'est la vie nocturne : stylistes, organisateurs de fêtes, gastronomes, journalistes, musiciens, producteurs, designers et artistes.

Le DJ devient ainsi la figure dominante, qui tire tous les fils de la vie nocturne. Goetz compare Sven Väth, le DJ techno qui depuis 1992 connaît le plus gros succès, à un « Dionysos » : c'est un chaman avec un petit sac à dos, un thérapeute, Napoléon, Lucifer portant un masque blanc, avec une voie rauque – un solitaire et un sage [116]. Le DJ n'est alors plus seulement un artiste ou une figure de cristallisation sociale, mais, selon Goetz, un mythe et une légende de dimension métaphysique : le chaman qui a en son pouvoir une masse qu'en homme - médecine il soigne. Un héros conscient de sa force et en même temps un sage songeur, à qui Goetz consacre un article de dix pages dans le numéro de septembre 1994 de la revue *Tempo*. Le reportage, réalisé en collaboration avec Michi Kern, décrit – dans une langue volontairement dépouillée – un séjour de Väth à Tokyo et contient des interview très fournies sur la musique, les drogues et l'existence artistique du DJ. Dans des entretiens de plusieurs heures, Goetz essaie de sonder l'essence du DJ et de son travail, et de rendre intelligible à la fois la personne et la biographie du chaman. L'article montre clairement comment s'est installé et a grandi entre Goetz et Väth une familiarité, que l'on ne trouvait pas encore dans le « Système esthétique » de 1991. Restent l'admiration de Goetz pour Väth et le mythe qui donne à la pop star qu'est Väth son aura, sa puissance de fascination [117].

Woody représente pour sa part un tout autre type de DJ. Il n'est pas puissant, ce n'est pas un chaman, un Napoléon ni un opportuniste amoral. Woody s'est entièrement voué à la musique, elle est pour lui la seule chose qui compte. Il fait partie de ces DJ « qui, perdus dans la musique, réussissent à s'y installer pour en tirer la beauté intime, et cela a un autre poids, une sorte de catégorie morale ou de bonté, qui secrètement – lorsqu'au bout de quelques jours, on ne compte plus les heures, qu'on zone sans fin ici et là en écoutant de la musique – traverse des espaces par les beats et le son, et vient se loger subrepticement entre les gens, et non directement dans leurs têtes [118] ».

Pour Goetz, c'est ça « le plus énorme, le plus kiffant, la félicité même [119] », lorsqu'on peut se vouer entièrement à la musique et qu'on se perd en elle. D'un autre côté, la jouissance réfléchie de l'art du DJ peut elle aussi être passionnante. L'aventure consiste alors « à se placer du côté de celui qui reçoit ce que proposent ces dealers d'ambiance et à se faire vendre disque après disque de nouvelles idées et une

structure qui se déplace et change constamment, et à avoir ainsi accès à la configuration intérieure d'un esprit et d'un être humain différent et inconnu. On est là, on écoute et on *voit* pratiquement quelqu'un d'autre *penser*, on voit comment il fait et ce qui se passe en lui[120] ».

Les textes de Goetz sont le témoignage du plus grand sentiment de bonheur dans la vie nocturne – la littérature à « proximité des enceintes et des machines[121] », « sous la table du DJ[122] ». Cette proximité avec la subculture des raves et de la techno conduit Goetz à produire en 1994, sur le label Eye-Q de Francfort, un triple CD où des textes de Kronos étaient lus sur de la musique techno. Comme son confrère poète William S. Burroughs, qui enregistra avec The Disposable Heroes of the Hip-Hoprisy, Goetz osa faire le pas qui allait le mener du statut de fan à celui de producteur de musique ; il introduisit son travail littéraire dans le contexte de la musique DJ. La fascination et l'amour de la musique fait faire (dans la pure tradition DJ) le pas vers la production, sans pour autant supprimer ou même oublier l'activité proprement artistique qui en reste la base. Burroughs et Goetz agissent en hommes de lettres dans un contexte dancefloor, mais en adoptant des poétiques différentes. Tandis que Burroughs, en écrivain du cut-up, a une affinité artistique avec les travaux de montage des MC du hip-hop, Goetz, lui, place ses textes en contrepoint de la musique. Les textes, fonctionnant comme des éléments perturbateurs de la musique et comme contrepoids de sa légèreté, ne se plient qu'à contrecœur à la domination de la logique musicale.

La techno se caractérisait notamment par l'usage souvent parcimonieux qu'elle faisait du langage, aussi réduite et mutilée que fût la forme qu'il prenait. Rainald Goetz prit cela comme une invitation, et il se mit donc à réintroduire le langage dans cet espace vide de mots. Cette solitude du langage face à la domination des beats et des bruits lui donne justement son charme. L'écrivain qui se jette dans les bras de cet ennemi du langage rassemble ses deux passions et témoigne des destructions qu'elles se font subir mutuellement. Mais comme toujours dans la culture DJ, chaque forme de confrontation, lorsqu'elle est véritablement sentie et pensée, est récompensée par une synthèse miraculeuse. Des textes et des fragments difficiles acquièrent tout d'un coup, selon Goetz, une « plausibilité mélancolique[123] ». Le disque fonctionne dans les deux contextes, il est en outre une totalité nouvelle. Après le disque hip-hop de Burroughs, l'esthétique DJ intervient directement pour la seconde fois dans l'esthétique de la littérature. Les mots sont guidés par la table de mixage.

Techno : une nouvelle dureté

« Techno » est l'abréviation de technologie. Depuis 1985, on utilise l'expression pour désigner une branche de la musique house qui est devenue l'un des styles dancefloors les plus florissants à la fin des années 80 et qui allait s'incarner au début des années 90 en douzaines de versions différentes : depuis l'ambient rêveuse en passant par des breakbeats apparentés au hip-hop, jusqu'au son impitoyablement dur et rapide du gabber. « La techno est une musique faite par des humains ; mais dans sa forme la plus définitive, elle sonne comme si elle était le produit de machines » [124], écrivait John McCready dans son *A-Z of Techno*.

La techno, c'est la musique en route vers le son pur. Dans une interview, Kittler attire l'attention sur le fait que la musique, lorsque ses mélodies ne sont pas conçues à partir de trois notes, « mais comme une distribution de probabilité, comme l'improbable de sauts [125] », la musique est en fait un bruissement, au sens abstrait, « où tout ce qui n'est pas réglé par des lois et une périodicité relève du bruissement [126] ». La seule période que connaisse la techno, c'est le beat. En tant que prolongement de la house et de l'acid, le rapport de la techno à ce qui l'a précédée ressemble à celui du free jazz avec le ragtime. L'idée d'une dissolution des structures fixes et l'expérimentation sur la musique comme matériau sonore sont au premier plan dans la techno. « *This is a journey into sound* », promet l'un des samples vocaux les plus fréquemment utilisés.

Kittler note que le bruissement n'a été pris pour thème par la musique qu'à partir du moment où il devint possible de le mémoriser. « Le bruissement a toujours été là, mais comme ce qui échappait à toute mise en mémoire, à toute transcription et donc à toute forme de pratique culturelle. Et la musique est bien évidemment une forme de pratique culturelle. Et lorsque la musique bruit, ce bruissement se fait au nom de ce qui, dans la science, dans la technique, etc., continue de bruire. [127] » La techno fait du bruissement un état normal. Cette musique peut absorber toutes les formes de non-musique. La techno déplace la frontière entre le bruit et la musique vers le néant infini de l'imperceptible. Aucun crissement, aucun grincement, aucun bip, aucun gémissement n'est assez insupportable pour ne pouvoir être sauvé par la techno et intégré comme sample dans l'ordre minimaliste d'un beat house 4/4. Kittler décrit l'histoire du jazz, de Parker à Coltrane, comme une accoutumance progressive à l'effroi que cette musique provoque quand on l'écoute la première fois. Écouter Charlie Parker pour la

première fois fut un choc indescriptible : « … parce que c'était cassant, vraiment cassant, cette musique, cassant ! Et en l'écoutant on tenait tout juste en serrant les dents, ou alors ça te foutait froid dans le dos. [128] »

L'histoire de la house et du hip-hop fait le récit des différents chocs de ce genre. Le développement des synthétiseurs, des sampleurs et des boîtes à rythme permettait à la house, dans son expérimentation ludique, de faire sans cesse naître électroniquement de nouvelles frayeurs. Là où le hip-hop se montre plus mesuré dans son utilisation des bruits purs et ne commence lentement qu'avec la deuxième génération de musiciens (la new school) à explorer l'étendue infinie des signaux acoustiques possibles, la house s'avère dès le début un champ plus ouvert. Pour DJ Westbam, le son house classique se caractérise « par un équipement studio assez sommaire et le dilettantisme non conventionnel des DJ, qui étaient loin d'être tous ingénieurs du son ou musiciens [129] ». Sans vouloir reluquer sur la perfection du disco et de la pop, des morceaux furent mixés sur des 8-pistes, avec beaucoup de basses et une exagération si hystérique dans les notes aigues, que – selon Westbam – « ça aurait fait vomir n'importe quel ingénieur du son [130] ». La libre utilisation de la technologie accouchait de nouveaux sons. Estimant insuffisante la maniabilité des anciens sampleurs, Richard James, alias Alphex Twin, décida pour sa part de fabriquer lui-même son propre sampleur. La musique underground se définit notamment par ceci que la technologie qu'elle met en jeu y est en quelque sorte utilisée contre elle-même, contre sa propre destination. De la même manière que les DJ hip-hop inventèrent avec le scratch une nouvelle dimension sonore des platines, la techno sut soutirer aux ordinateurs, aux synthétiseurs et aux sampleurs tous les sons possibles et impossibles. En ce sens, le musicien techno Markus Schopp affirme que « les moyens de production, *i.e.* les instruments, sont bien plus importants encore que toutes les musiques déjà existantes. Ce sont les véritables racines de notre musique [131] ». Pour Diederichsen, cela implique aussi un voyage vers une nouvelle tonalité. « Les traces de ces morceaux, qui ne sont pas fonctionnalisés rythmiquement et qui viennent prendre la place de la mélodie, ne sont ni tonales ni atonales. Un nombre quasi infini de "fractales" sonores est introduit "entre" les notes, non pas pour disparaître dans un chaos infini de possibilités combinatoires, mais pour se créer au cas par cas de nouvelles lois dont l'auditeur se rend compte rapidement à quel point elles échappent à toute classification musicologique. [132] » La liberté absolue, sans structure ni loi – un espace de liberté idéal pour la création. Goetz : « Un processus ininterrompu

d'expérimentation ; où on essaie, on rejette, on décide et on décide encore : c'est ça, exactement ça. Un acte spirituel absolu. [133] »

La techno était un parent, une sorte de prolifération sauvage de l'acid house, à la différence près que le son de la house pouvait intégrer tous les types de sons malfaisants et irritants. Foucault a écrit une histoire de la folie à l'âge de la raison, Bataille une histoire de l'œil, et grâce à « Brain Damage » (selon Kittler), Pink Floyd écrivit une brève histoire de l'oreille et de la folie à l'âge des médias [134]. Ce qui pour Kittler n'était encore au début des années 80 qu'une brève histoire de l'oreille et de la folie, sonne comme une musique idylliquement apaisante par rapport à trois minutes de *blitzkrieg* techno à deux cents beats par minute. « L'histoire de l'oreille à l'époque de son explosibilité technique [135] » avait déjà bien avancé depuis Pink Floyd, et les habitudes sonores de la jeunesse permettaient à la fin des années 80, après M/A/R/R/S et l'acid, une radicalité qui pouvait faire passer pour une gentille musique de danse même les sons à la limite de la torture. « L'explosion des moyens acoustiques se renverse en une implosion qui atteint immédiatement notre centre de perception. La tête, non seulement comme siège métaphorique de la pensée, mais aussi comme siège (réel) de la coordination nerveuse, ne fait plus qu'un avec l'information qui arrive et avec ce qui n'est pas une prétendue objectivité, mais du son. [136] »

La techno est la musique de l'immédiateté absolue et de la physique pure. Tandis que le disco et la house essayaient encore de fabriquer cette immédiateté par la séduction, le glamour, le charme, l'érotisme et l'élégance, la techno atteint elle directement le centre nerveux avec violence par son volume sonore et envoie depuis ce point des signaux dans tout le corps. Avec la techno, des lignes de basse subsoniques et des bruits stridents, qui étaient restés jusque-là au-delà du seuil de douleur, atterrissaient sur le dancefloor.

« Toute la question ici est d'entendre et d'écouter », explique Rainald Goetz, qui souligne que la techno exige une nouvelle forme d'écoute, « une façon de s'enfoncer encore et encore par l'ouïe dans les profondeurs des morceaux : et ceci pour distinguer les différentes voix dans leur son, isolées dans leur friction avec l'une des autres voix ou avec toutes ; pour reconnaître les rythmes, exactement et distinctement, dans le mécanisme […] complexe de leur activité motrice ; pour sentir la portée de mélodies toutes simples, par opposition à la lourdeur et à la banalité de certaines, et donc pour comprendre la vérité de thèmes simples et grands de cinq ou sept notes. [137] »

Techno : l'arbre généalogique

Hormi Kraftwerk, ce fut avant tout le son house de Chigago et de Detroit qui prépara l'acid dont est issue la techno. Juan Atkins passe pour le premier artiste DJ qui, vers 1985, produisit de la techno. Les plus importantes influences qui s'exercèrent sur lui pendant sa jeunesse furent, selon Atkins lui-même, outre le P-Funk de Parliament et Funkadelic, un DJ du nom d'Electrifying Mojo, qui jouait du funk très dur mais aussi du Kraftwerk, et qui n'influença pas seulement Atkins mais également quelques autres jeunes musiciens et DJ de Detroit. En 1981, Atkins fonda avec Richard Davis, un vétéran du Viêt-Nam, qui se faisait appeler simplement 3070, le groupe Cybotron. Davis était un bricoleur solitaire, il avait chez lui une Roland MSK-100, l'un des premiers séquenceurs de la marque. À force de bidouiller sa Roland, Atkins et 3070 arrivèrent assez près de ce qu'ils voulaient comme son house : « Je voulais faire de la musique électronique mais je pensais qu'il fallait savoir programmer un ordinateur pour le faire ; j'ai découvert que ça n'était pas si compliqué que je ne le pensais. [138] » Le premier single de Cybotron se vendit à 15 000 exemplaires, à Detroit et aux alentours.

« Il n'y a pas à Detroit de glamour du ghetto, comme à Los Angeles ou à New York, ni de communauté. Detroit est gris et monotone, tuer y est encore plus absurde, on le fait pour passer le temps [139] », expliquait le DJ de Detroit Jeff Mills, en 1991, essayant par là de montrer que la techno avait à Detroit la même fonction que le hip-hop à Los Angeles ou à New York. Detroit, ville de l'automobile durement touchée par la récession, passait dans les années 80 pour l'une des villes les plus impitoyables des États-Unis. Une situation qui se retrouvait dans la dureté mélancolique et la violence du son techno, même si Atkins assure qu'à ses débuts la techno ne s'identifiait pas à cela mais à une forme d'échappatoire. « Detroit étant un endroit si triste, c'est une ville déprimante, délabrée, avec beaucoup de crimes, et tu veux réellement partir ailleurs. J'ai toujours considéré la techno comme un rêve. [140] »

Dans leur musique, tout comme Kraftwerk et Warhol (dans son art), Cybotron aspiraient à la fin des sentiments purement humains, à une existence hybride entre l'homme et la machine. Atkins : « On a toujours été dans le futurisme. On avait tout un tas de concepts pour Cybotron : tout un dictionnaire du parler techno, une idée d'ensemble que tu abordes à différents niveaux. [141] »

En 1985 sortit le single « Techno City » de Cybotron, qui donna son nom à cette nouvelle musique. La même année, 3070 échouait

dans son projet de devenir un homme-machine. Il décéda, et Juan Atkins continua sous le nom de Model 500. Ses compagnons de route étaient désormais Derrick May et Kevin Saunderson. Ils avaient en commun leur passion pour Kraftwerk, l'électronique et la technologie musicale la plus récente. « La techno est technologique. C'est une disposition pour faire de la musique qui sonne futuriste : quelque chose qui n'avait pas été fait avant. [142] »

Accompagnés de Blake Baxter et d'Eddie « Flashin » Fowlkes, les pionniers abordèrent pour la première fois en 1987 le vieux continent, où ils rencontrèrent une culture dancefloor tout juste en voie de formation en Angleterre. Les fans britanniques de la techno de Detroit comme Adamski et Baby Ford devinrent producteurs en distillant à partir d'un mélange de techno et d'acid une version européenne de la musique high-tech. Lorsque l'acid ne fut plus une mode de masse, beaucoup d'artistes, de labels et de DJ de club restèrent liés à la musique house hautement technicisée. Le virus de la techno commençait à se propager, mais restait à quelques exceptions près cantonnée à l'underground.


Juan Atkins

L'une de ces exceptions fut Technotronic, qui en 1989 et 1990, avec leur album magnifiquement produit *Pump Up The Jam*, familiarisèrent le monde de la pop avec les dernières conquêtes de l'impitoyable arrachement, l'*abfahrt*. Une *abfahrt*, cela voulait dire [en allemand] un abandon immédiat, la domination irrépressible de la musique, la violence brutale de la mise en scène musicale. L'*abfahrt* était la condition de chaque *brett* – en anglais, « *floor killer* » –, ainsi que les DJ appelaient des sons techno particulièrement violents. Les arrangements vraiment massifs de Technotronic rendaient cette *abfahrt* complètement évidente, et celui qui voulait bien écouter la musique d'un peu plus près pouvait en percevoir les finesses. Les mélodies doucement planantes, à peine perceptibles, les breaks parfaitement proportionnés et les constructions rythmiques laissaient deviner de vrais chefs-d'œuvre musicaux. L'énorme puissance du trivial : nulle part à l'époque dans le courant dominant les basses ne sonnaient plus épaisses, plus rondes et plus puissantes. Avec Technotronic, on assistait à l'arrivée d'une série de groupes pops qui voulaient populariser au maximum et porter dans les hit-parades chaque forme de musique DJ. Les représentants de l'underground voyaient dans ces groupes, comme Technotronic ou Dune, de dangereuses trivialisations [143]. La démesure de la superpop (Cohn)

ne fut acceptée par la subculture que lorsqu'elle se solidarisa précisément avec cette subculture au moyen d'une double codification univoque (!) ou en suivit directement les stratégies. Technotronic faisait de la techno pop douce comme le miel, à un moment où les meilleurs DJ techno jouaient dans l'obscurité de caves en ruines et de hangars en béton une musique dont la dureté n'admettait aucun compromis – d'où le mépris affiché à l'encontre de Technotronic.

La techno était hardcore – là-dessus, et malgré toutes leurs différences, les DJ belges, anglais et allemands étaient d'accord.

Belgique : un bond de l'indus à l'EBM et la techno

En Belgique, le label techno R&S sortait des maxis qui résumaient la tradition belge de l'*Electric Body Music* (EBM), et du new beat, la variante plus lente de l'EBM. L'EBM, tout comme le new beat, étaient nés au milieu des années 80 à la croisée des sons expérimentaux de l'industriel et des sons pops synthétiques de la new wave. L'iconographie des disques et l'idéologie des groupes étaient violentes et désespérées. Les musiciens des groupes tels que Front 242 ou à;Grumh rappelaient sur scène les guerriers des films de science-fiction ou les hooligans hystériques. La guerre qui était menée était diffuse, tout aussi diffuse que la violence que (selon les musiciens) l'on pouvait subir partout dans la société.

L'industriel tenait depuis le début le discours de la violence. Des groupes comme SPK (dont la légende raconte qu'il fut fondé en Australie dans une clinique psychiatrique) et Throbbing Gristle faisaient une musique high-tech qui parlait de peur, de haine et de désespoir. Un single de Throbbing Gristle s'appelait « United/Zyklon B Zombie », et l'album dont la pochette représentait un camp de concentration avait pour titre *Music From The Death Factory*. Les musiciens, qui avaient tous un passé artistique, portaient des tenues de combat et de camouflage et utilisaient en guise de textes des enregistrements de meurtriers réalisés par des psychiatres ou des vieux cut-ups de Burroughs – une musique extrêmement dissonante et qui servait à présenter un monde de terreur et de violence. Pour Genesis P. Orridge, qui fonda plus tard une secte avant devenir musicien house, cette esthétique de la violence était le reflet des atrocités que l'on relate quotidiennement dans les médias. « En tous cas, je ne vois vraiment pas pourquoi cette problématique devrait être exclue de la musique, de la peinture ou de l'écriture. Je ne sais pas pourquoi tout à coup un groupe qui fait de la musique ne devrait pas mentionner des choses telles

qu'elles apparaissent par ailleurs de façon monnaie courante partout dans les médias. Pourquoi ça ne se ferait pas, pour un mec avec une guitare, de parler, de discuter même du Zyklon B ou de la violence, ou tout simplement d'y faire référence ou d'en rappeler le souvenir aux gens ? Et il s'avère effectivement qu'il est très bon que quelque chose ait encore une capacité d'étonnement, car les gens n'ont pas l'habitude que la musique leur dise quelque chose sur la réalité, ils ne connaissent la musique que comme une fuite hors de la réalité. Au lieu que ce soit le pinard ou la télé, c'est la musique qui est alors l'opium du peuple. [144] »

L'indus ne cherchait pas à embellir le quotidien mais plutôt, en reproduisant agressivement son propre effroi face au monde, à suivre l'injonction d'Adorno selon laquelle le lyrisme n'est plus possible après Auschwitz. Comme une grande partie de l'art du XXe siècle, du *Guernica* de Picasso jusqu'aux images de guerre de Cindy Sherman, en passant par le désespoir des pièces de Beckett, l'indus ne s'était pas encore habituée à la mort, à la souffrance, à la violence, à la haine et à la terreur, et parlait dans ses collages sonores torturants du choc continuel que ces conditions de vie déplorables provoquent chez les musiciens.

Le journaliste allemand Reinhold Brunner décrit dans un état de quasi-inconscience une performance de Throbbing Gristle au Städel de Francfort, en 1980, pendant laquelle étaient projetés deux films du groupe. Le premier film, *After Cease to Exist*, passait sur fond de sons de synthétiseurs menaçants : « Un plan large balaie la surface de la scène et les membres du groupe TG en train de jouer, qui se détachent en silhouettes au milieu de leurs instruments. L'un des membres apparaît de dos à l'image. On peut lire sur le pull-over sombre, imprimé en blanc, *Death Factory*. Le noir se fait. Un intérieur, étroit et dépouillé. Une porte s'ouvre, Cosey et un jeune homme pénètrent dans la pièce, l'air dégagé ; peut-être l'homme a-t-il quelque chose de résigné. Tous deux savent ce qu'ils ont à faire : l'homme se laisse attacher à une table sans la moindre résistance, la femme le bâillonne. Elle prend des ciseaux et coupe en remontant les jambes de son pantalon, révélant ses parties honteuses. Elle sort le membre énorme, et semble esquisser un massage (…). Le visage bâillonné de l'homme se met à trembler, par à-coups, sa tête s'agite désespérément de tous côtés – la femme découpe le scrotum, en fait sortir les testicules, sans précipitation, sans plaisir ni haine, sans aucun sentiment, et sectionne les canaux déférents. (…) Les cris de l'homme, étouffés par le bâillon, sont engloutis dans une musique impitoyable. Ils n'en deviennent que plus sonores et pressants.

Insupportable. Tout cela semble se dérouler au ralenti. Le temps s'est presque arrêté, la musique n'en finit pas d'accompagner atrocement, comme la scie du supplice, cet indicible horreur. Plan lent, sans fin, sur les parties honteuses, noyées dans un bain de sang ; l'homme reste allongé, immobile. [145] »

Les Throbbing Gristle, dont les actions et l'art sont visiblement empruntés à l'histoire de l'art, sont obsédés par le mal et la cruauté de ce monde. La torture et les exécutions demeurent les seuls motifs qui semblent être encore appropriés à la reproduction artistique.

Aux concerts du groupe belge d'EBM à;Grumh, le chanteur crache des boulettes de pain sur le public. Des écrans diffusent des vidéos de viols ou des extraits de films avec des médecins sado-masos qui opèrent des jeunes gens à cœur ouvert. Au dos de la pochette du maxi *Underground*, on peut voir deux nourrissons mal formés et morts-nés. La représentation de l'horreur sert, selon les musiciens, à forcer le public à prendre position et à communiquer avec les musiciens.

Cette esthétique de la terreur détermina aussi la pratique du sampling des groupes d'EBM. Des samples de films de guerre et d'horreur, ou de pornos, alternent avec des enregistrements du quotidien de la société d'information postindustrielle. Front 242, qui passent pour les inventeurs de l'EBM, commencent leurs productions en samplant tout ce qui les intéresse et les impressionne. « D'autres musiciens, prenons par exemple un groupe avec guitares, sont autant influencés que nous par leur entourage et leur environnement. Nous, on fait un pas de plus et on travaille directement avec cet environnement, sans faire le détour des instruments et des mélodies. » Ces lambeaux sonores, enregistrés sans nombre, sont d'abord sélectionnés, puis juxtaposés et stratifiés pour atteindre la plus grande densité possible. Les morceaux sont traversés par une information déracinée et décontextualisée issue des samples de telle sorte que les structures rythmiques du morceau se trouvent arbitrairement renforcés, afin de porter la charge du matériau samplé. « Dans la musique, il y a tant d'informations que l'on est très vite saturé, et cela donne à la musique une certaine dynamique, et tu peux te les passer en boucle [146] », comme l'expliquent les musiciens de Front 242. Ce sentiment de terrassement obtenu en maintenant volontairement un niveau diffus d'informations et de sons contraint tout simplement le public à surmonter cette multiplicité insaisissable par le simple fait de danser. Ce qui est proposé, ce n'est pas tant la réélaboration de cette montagne d'informations, que sa déconstruction. Front 242 ne pensent pas pour leurs auditeurs, ils rassemblent et propo-

sent – livrant ainsi au monde leur propre désarroi. La danse acquiert alors, par contraste avec le disco, une connotation triste et désespérée. Les musiciens de Front 242 ne sont pas des DJ.

Le son techno de Detroit offrait aux jeunes musiciens belges la possibilité d'intégrer la dureté de l'EBM dans le contexte comparativement plus serein de la house. La techno était plus ludique et expérimentale, et surtout elle se défiait de tout discours existentiel sur la vie des hommes et l'essence du monde – du moins pas de façon aussi explicite que ne le faisaient l'EBM et l'indus. Certes, le « Dominator » de Human Resource criait « Je suis plus grand et plus audacieux, plus dur et plus coriace/En d'autres termes, blaireau, il n'y en a pas d'autre/Je voudrais m'embrasser », mais ses excès pouvaient être démasqués comme tels. Bien des morceaux du label belge R&S savaient lier cette dureté et ce sens du jeu.

Angleterre : des basses subsoniques et un enfant prodige

Avec les succès de Coldcut, de M/A/R/R/S et Bomb The Bass, les charts britanniques avaient prouvé que la majorité du public anglais était à même de comprendre une musique technoïde, aux sons futuristes. L'acid house et les projets marginaux comme KLF constituaient une tradition sur laquelle la techno allait alors pouvoir se construire.

Warp fut l'un des premiers labels techno, fondé à Sheffield par Rob Mitchell, lequel vendait, dans la boutique de disques qu'il possédait, de la musique indépendante et surtout de la house de Chicago et de Detroit. La boutique devint le passage obligé de tous les DJ qui achetaient leurs maxis de house et s'étaient mis à produire leurs propres morceaux. Sur cassettes ou en test pressings, ils enregistraient leurs productions house et techno à partir de l'acid house et de samples des tubes présents dans les charts, et les montraient à Mitchell. Au bout d'un moment, Mitchell recontra sur les deux DJ de Nightmares on Wax, qui avaient fait presser en white label leur morceau « Dexterous ». Mitchell s'étonnait que les white labels soient ignorées par les compagnies de disques et que personne ne les prennent en licence.

C'est ainsi que fut fondé le label Warp. « Il fallait simplement que toutes les choses excitantes qui se faisaient à Sheffield et à Leeds aient une diffusion plus conséquente. J'avais déjà entendu "Dexterous" dans quelques clubs, et c'était vraiment incroyable. Mais je ne connaissais pas Nightmares on Wax, et il n'était pas possible d'en acheter les enregistrements. [147] » Le premier tirage de 3 000 copies fut vendu en trois jours ; les 3 000 exemplaires suivants ne mirent pas davantage de temps.


Nightmares on Wax

LFO fut le premier grand succès de Warp. Mitchell les avait découvert dans un club où un DJ passait l'un de leur dernier morceau. « C'était le truc le plus fou que j'aie jamais entendu (...) des samples au ralenti, des motifs de batterie bizarres et la basse la plus dure, la plus profonde qu'on puisse imaginer. Je suis resté scotché quand la ligne de basse a commencé. On connaît peut-être ça dans les sound systems reggae, mais pas en club, dans le contexte house. [148] » LFO était le produit de la collaboration de deux bricoleurs de Leeds, qui avec leurs claviers et leur sampleur étaient partis à la recherche de nouvelles frontières dans l'empire des sons. Il en était sorti cette basse subsonique, située dans le champ de fréquence qui marquait exactement la limite et le lieu de passage entre ce qui pouvait être entendu et ce qui ne pouvait plus qu'être senti. Lorsque Mark Bell et Jez Varley enregistrèrent le morceau, ils cramèrent trois fois l'ampli du studio [149].

La techno, ça signifiait utiliser les technologies contre le but qu'on leur avait d'abord assigné, et étendre ce *détournement* au mode d'emploi du sampleur ou du synthétiseur. La techno, tout comme l'industriel, la house et l'acid, venait de villes ou de régions qui disposaient d'une tradition de musique électronique. Les jeunes qui avaient grandi avec les jeux vidéo et les ordinateurs n'éprouvaient ni respect ni peur à l'égard de ces nouvelles machines. Ils abordaient le clavier et le sampleur comme la Gameboy, de façon ludique, afin de découvrir quelles possibilités récelaient ces générateurs sonores. Le son techno européen est en grande partie l'œuvre de la première génération, qui n'avait plus peur des nouvelles technologies mais voulait les utiliser pour s'amuser.

Lorsque l'album *LFO* se vendit à 130 000 exemplaires, les deux bricoleurs, tout étonnés, refusèrent de passer au hit-parade de la télé britannique, « Top Of The Pops ». Autre succès de Warp : Tricky Disco. Ce duo travaille son répértoire sonore sur un vieux synthétiseur que Stockhausen avait également utlilisé et représente une sorte de synthèse symbolique entre l'avant-garde électronique de l'« e-music » et les musiciens technos contemporains.

L'enfant prodige de la techno, Richard James, inventa pour sa part de nouveaux sons afin de rendre audibles ceux qu'ils avaient en tête. Depuis son enfance, il avait ainsi contrôlé ses rêves pour les ré-élaborer un plus tard dans de nouveaux morceaux, dans le garage de ses parents :

« J'avais toujours été capable de contrôler mes propres rêves depuis que j'avais 8 ans (…). J'ai alors commencé à faire des morceaux quand j'étais endormi, soit dans mon studio, soit dans un studio imaginaire. Je peux m'endormir trente minutes et écrire cinq morceaux. [150] » Pour sauver les sons de sa tête et les ramener dans le monde réel, le jeune homme venu d'un petit village des Cornouailles ne pouvait plus se contenter du piano et du clavier sur lesquels il jouait depuis ses huit ans. C'est alors qu'il ouvrit le couvercle du clavier et se mit à en arranger différemment les circuits. Il commença bientôt à rechercher dans des casses et sur des chantiers de nouveaux corps sonores, et à partir de ces matériaux de récupération électroniques, il se fabriqua son propre équipement. Pour Richard James, la musique électronique a toujours été le type de musique le plus personnel. « C'est un lien bien plus direct pour rendre expressif un morceau, davantage même que ta voix. Tu ne peux pas changer le son de ta voix. [151] » Du fait qu'il construisait lui-même tous ses instruments, les sons synthétiques n'étaient ni froids, ni artificiels, mais plutôt le résultat d'une expression artistique de même que les mélodies et les rythmes qu'ils émettaient. À la question de savoir s'il se concevait comme un artiste ou comme un technicien, il répondit : « Les deux (…). Je suis un technicien la plupart du temps, car un technicien répare les choses, il ne fait pas les choses. C'est une définition espiègle. En ce moment, je répare des choses. Mais je suis musicien également. [152] »

James utilisa d'abord son magnétophone pour « sampler » des sons ; à la fac, il fabriqua son propre sampleur pour répondre à ses propres besoins. Les anciens sampleurs étaient insuffisants pour James en raison des possibilités limitées du traitement du son. Les sampleurs industriels ressemblent trop aux DAT. Ce qu'il souhaitait, c'étaient des taux d'échantillonnage réellement variables, avec plusieurs filtres de résonance et beaucoup plus d'unités de contrôle libérant de l'espace pour des expérimentations sonores [153]. Pendant sa jeune phase d'expérimentation, Richard James enregistra pour plusieurs double-albums des matériaux qui, après ses premiers succès, furent de plus en plus publiés sous son nom d'artiste, Aphex Twin [154]. Aphex Twin est considéré comme l'un des plus importants et des plus intelligents projets techno. L'ambient techno, en particulier, que James contribua à définir comme une musique architecturale (qui rappelait Pink Floyd et Brian Eno),


Richard D. James

ouvrit à la culture DJ des possibilités et des libertés nouvelles. La « tyrannie du beat », dont le disco, la house et le hip-hop étaient encore marquées, s'effondrait au profit d'un espace de liberté quasi classique où tout devenait possible.

Lorsqu'on lui demanda quels objectifs il pouvait encore avoir en 1991, DJ Westbam répondit : « Faire la musique dance la plus absolument abstraite et pointue qui ait jamais existé dans l'histoire humaine. [155] » La musique que Westbam a en tête ne s'en tient plus à aucune règle, et le DJ peut ainsi explorer un territoire entièrement libre et vierge.

En ce sens, la musique techno appartient, selon Rainald Goetz, « entièrement au cerveau. C'est le plus gros progrès de la techno par rapport à la vieille musique fabriquée par des mains habiles. C'est ce qui est fantastique dans cette nouvelle musique, c'est là aussi que réside son danger. Comme partout au royaume de l'abstraction pure, les idées, les concepts, la rigidité d'esprit et les idéologies sont à l'affût. Pourtant, cette musique, fabriquée de façon purement intellectuelle, est faite pour le corps et seulement pour lui : le corps du danseur, du raveur, et non d'un seul individu, mais du corps pris collectivement, pour la fête de tous avec tous. Si tout cela se tient, on peut dire alors que la musique techno est tragique : la voix de la vie des hommes dans ce monde [156] ».

Allemagne : Westbam et les autres

Maximilian Lenz, alias DJ Westbam, désignait au milieu des années 80 sa façon d'utiliser les disques par le terme « art du disque ». En 1985 déjà, à l'âge de 20 ans, il arrangeait des rythmes d'ordinateurs et des samples pour en faire son « Seventeen/This Is Not A Boris Becker Song ». « L'expression "art du disque" correspond en fait à une prétention, celle d'être un concept musical émancipé, détaché de tout. Une forme propre d'art de la composition, et pas seulement un DJ qui reste là en essayant de faire quelques jolies transitions. Il était important d'établir ça, d'en tracer les limites par rapport à la présentation de la musique, ce que personne n'avait fait jusque-là. On ne parle en fait de musique DJ que depuis "Pump Up The Volume", et ça a tout juste deux ans. De ce point de vue, j'ai bien deux ans d'avance. [157] » Au début, les modèles de Westbam étaient des DJ hip-hop comme Afrika Bambaataa. À l'époque, il n'existait encore aucune culture dancefloor en Allemagne. Westbam dut lui-même créer l'environnement dans lequel il allait pouvoir produire et mixer.

Avec son frère Fabian Lenz et trois amis, Westbam fonda à Berlin le label de disques Low Spirit, et organisa en 1986 la première fête house en Allemagne. Premier DJ à être devenu célèbre, il partit en tournée dans les clubs allemands afin d'y éveiller l'intérêt pour cette nouvelle musique dance venue des États-Unis.

Ex-bassiste d'un groupe punk, Lenz se décida un jour à prendre les platines et s'entraîna jusqu'à ce qu'il pût s'en servir de façon satisfaisante. À côté de ce travail constant de DJ, Westbam ne cessait de travailler en studio à son art du disque. Mais la technique lui restait encore étrangère, et ce fut son copain d'école Klaus Jankuhn, un ancien étudiant en informatique, qui put réaliser sur ordinateur ce que Westbam avait en tête.

Westbam est lui aussi un partisan convaincu de la technique du sampling. Pour lui, les questions de l'authenticité et de l'auteur sont obsolètes. « Quand dans une boutique je tombe sur un nouveau disque où quelqu'un nous a volé quelque chose, j'en suis très fier. Un musicien devrait toujours se montrer reconnaissant d'avoir été samplé [158] », explique Westbam, qui voit essentiellement dans la querelle autour du copyright un problème d'argent qui ignore complètement le fait que c'est surtout par les samples que des artistes comme James Brown ont à nouveau suscité l'intérêt du public. De la communication et du marketing qui ne s'achètent pas. Si on ne peut pas parler de vol, dit Westbam, c'est d'abord « qu'on ne touche absolument pas à ce qui est déjà là. On ne va pas enlever à James Brown son "Huh" et laisser à la place un vide dans la composition, tout reste à sa place. En fait, personne ne prend rien à personne, on fait seulement quelque chose de nouveau [159] ». Pour Westbam, la citation musicale n'est pas seulement légitime et artistiquement valable, elle est indispensable au travail de composition. Lorsqu'on a épuisé ses propres idées, la collection de disques personnelle est un puits d'idées et de matériaux. « Je laisse aussi beaucoup au hasard. Il y a des moments comme ça, où je prends un disque dans la pile parce que j'ai l'impression que quelque chose manque, je pose le diamant un peu n'importe où et ça colle parfaitement. [160] »

Le DJ est pour Westbam une sorte de scénariste (on se souvient de la comparaison de Rick Rubin entre le producteur et le réalisateur), qui se soucie davantage des contenus que de leurs incarnations. C'est pourquoi Westbam rejette toute forme de présentation live et considère la fête comme la seule forme possible de « concert » pour la musique techno. Le principe du live se réalise dans le DJ qui ne cesse

de passer encore et encore des morceaux. « La fonction et l'arrière-plan de cette musique, c'est ça : je la presse sur disque, le DJ peut les passer, et les gens peuvent faire la fête. Elle naît en studio, mais sa fonction, c'est d'être sans cesse ramenée à la vie par le mix du DJ. [161] » Quant à savoir celui qui va produire le morceau, la fête en club rend la chose tout à fait secondaire. Westbam ne s'intéresse pas à la vieille gloire telle que la pop la connaissait et l'entretenait.

Il en est tout autrement de Sven Väth, le second DJ superstar allemand, qui fut non seulement honoré en 1993 par *Der Spiegel* dont il ouvrit la partie culture [162], mais reçut aussi 15 000 marks [50 000 francs] de gages pour deux heures de travail comme DJ. L'énorme succès de son premier album, *Accident In Paradise,* rendit célèbre Väth à travers le monde entier, tandis que *Musik Express* le désignait comme « la seule pop star d'Allemagne [163] ». À côté de ses disques et des trois labels qu'il dirige, Väth est surtout intéressant comme figure de culte qui fit du DJ, « passeur de disques » et « organisateur de fête (animateur) », une pop star. Ce qui distingue Väth, c'est sa force, son charisme et sa capacité d'envoûtement. Son apparence y contribue autant que ses performances dramatiques dans les parties et les raves. Comme un prophète, il ouvre et tend les bras, et lance sa tête en arrière ; ses yeux semblent briller constamment, et quand on l'a vu danser devant sa console, torse nu dans son pantalon en cuir moulant, on comprend que Väth a trouvé un style qui n'est pas sans rappeler les apparitions live d'Elvis et des Beatles, alors que d'autres DJ, souvent absorbés par la musique, s'affairent surtout à réaliser de bons raccords et à construire des structures intensives complexes. Väth transforme la table du DJ en une véritable scène, et attire le regard des danseurs sur son show. Sven Väth est en Allemagne la plus grande pop star parmi les DJ parce qu'il connaît exactement l'histoire de la musique pop, parce que c'est un exhibitionniste invétéré, pour qui un show extatique sur scène semble naturel. « La techno est une musique du corps (...). Il y a toujours des gens qui pensent que je me produis là, que ce n'est que du spectacle, mais c'est moi, c'est ce que je ressens. [164] »


Westbam (1989)

Outre ces deux DJ superstars, il y eut entre-temps, dans chaque grande ville d'Allemagne, au moins un label techno et une douzaine de bons DJ de house et de techno qui ont leurs propres soirées et leurs clubs. Les disques des labels house allemands se vendent dans les

boutiques de disques de New York, Tokyo, Londres ou Milan. Pour la première, l'Allemagne pouvait apporter sa propre contribution à la culture dancefloor. Le phénomène le plus saisissant de la scène house allemande est la Love Parade, un mélange de manifestation, de fête et de kermesse célébré tous les ans depuis 1989 à Berlin au début du mois de juillet.

Love Parade

« *Freedom, Unity, Equalitiy, Respect, Fun and Love.* Ces valeurs sont aussi au fondement de toutes les théories du progrès dans le monde ; la différence, c'est que dans la nation house, ça fonctionne [165] », pouvait-on lire dans le fanzine techno *Frontpage* à l'occasion de la quatrième Love Parade, en 1992. En 1989, tout juste 200 personnes se trimballaient dans le centre-ville de Berlin ; un an plus tard, ils étaient 2 000, 5 000 en 1991, 15 000 en 1992, et on estima la foule des raveurs à environ 25 000 en 1993. Cette manifestation annoncée sur le Kurfürstendamm, à Berlin [l'équivalent des Champs-Élysées, *N.d.T.*] est de loin la plus grosse organisation au monde de ce type : 100 000 raveurs en 1994, et même 200 000 en 1995, se rassemblaient à Berlin dans une manifestation « pour notre culture house » (*Frontpage*), où il s'agissait de « réunir les gens qui se sentent liés à la house et en comprennent l'esprit, et de faire la fête ensemble [166] ».

« La culture house est une contre-culture : contre le quotidien normalement morose et apathique, mais aussi contre la culture traditionnelle des discothèques et des loisirs. La house investit dans cette lutte toute l'énergie de ses grooves. Tous ceux qui ont participé à la dernière Love Parade l'ont ressenti. Ce n'est pas pour rien que l'on n'a jamais assisté, à la fin de ces grandes manifestations house, à des bastons ou autres agressions significatives – les fêtes étaient toutes paisibles et joyeuses. La house nous rend toi et moi plus heureux, nous fait mieux vivre et faire la fête ensemble. [167] »

La Love Parade est un monument imposant de la culture DJ. Les grandes utopies de réunion pacifique entre les hommes semblent pendant ces trois jours du début juillet si tangibles et réalistes. La Love Parade marque probablement autant ceux qui y participent que Woodstock pour les hippies à la fin des années 60.

La Love Parade montre à tous les raveurs venus de toute la planète à quel point il est évident et simple d'appartenir tous ensemble à une vie commune lorsque tous partagent le même amour de la musique. Créatrice d'identité, cette rencontre des amateurs de techno et de


Love Parade

house ne l'est pas seulement à travers la musique qui sort des enceintes géantes de toutes les chars (*Love mobiles*), mais aussi et avant tout par le sentiment commun de puissance et de force. La masse des manifestants et la chaîne de camions de toutes les villes importantes d'Allemagne occupent le Kudamm comme une opération quasi militaire. Mais au lieu d'éveiller la peur et la terreur, tous les danseurs réussissent tout au plus à bousculer un peu les piétons du samedi.

Les manifestations sont d'ordinaire conçues comme l'expression d'une opposition aux mesures prises par le gouvernement ou à des adversaires politiques. La Love Parade ôte à la manifestation son caractère critique et revendicateur, pour n'être plus que la manifestation d'elle-même. *What you see is what we want.* La Love Parade est une manifestation quasiment non verbale, les drapeaux n'affichent que des cœurs rouges et des mains qui se serrent. Quand les passants désespérés demandent aux manifestants pourquoi donc ils manifestent, ceux-ci se contentent de répondre par un large sourire et passent leur chemin.

Ce livre a commencé par tenter de montrer dans quelle mesure la culture DJ est aussi une culture underground significative. Avec la Love Parade, l'underground s'est donné une dimension politique. La Love Parade ne promet rien, comme c'est courant dans le discours politique ; elle manifeste, au sens propre : elle présente, elle montre. Pas de chèques en blanc pour le futur. Le chemin de l'underground house et techno ne mène pas de la théorie à la pratique, mais de la pratique à la pratique, ou à une théorie qui en dérive. Le bonheur d'un monde meilleur est présenté au reste du monde, et d'une façon renversante, si euphorique et glamour que même les policiers sceptiques qui barrent la route aux manifestants se mettent à danser. Ce n'est pas la force de séduction d'une idée, mais celle de l'ici et maintenant qui fait de la Love Parade un acte de conversion pour le monde meilleur.

Étant donné ces milliers de personnes qui, sans la promesse d'aucune transcendance, sans le projet d'une quelconque utopie, manifestent une telle unité, on peut se permettre, pendant ces trois jours au moins que dure la Love Parade, d'avoir confiance.

1. Snow (Matt), « Sampling, secrets of sound scientists », in *The Guardian*, 8 juil. 1988.
2. Cf. *ibid*.
3. O'Hagan (Sean), « Life on M/A/R/R/S » in *NME*, 14 novembre 1987.
4. Cf. *ibid*.
5. Cosgrove (Stuart), « Pump It Up, Homeboy », in *NME*, 12 sept. 1987.
6. L'Internationale situationiste, « Le détournement comme négation et comme prélude ».
7. O'Hagan (Sean), « Life on M/A/ R/R/S », *op. cit*.
8. Weibel (Peter), « Von der visuellen Musik zum Musikvideo », in Body (Veruschka) et Weibel (Peter), *Clip, Klapp, Bum*, p. 126.
9. O'Hagan (Sean), « Life on M/A/R/R/S », *op. cit*.
10. Beadle (Jeremy J.), *op. cit*, p. 141.
11. Cf. Major (Clarence), *op. cit*., p. 26 sq.
12. Beastie Boys, « Fight for Your Right (to Party) », in Stanley (Lawrence A.), *op. cit*., p.12.
13. Cf. George (Nelson), *Der Tod*..., *op. cit.*, p. 236.
14. Diederichsen (Diedrich), « Präsident Bush's Most Wanted - Unterwegs mit Ice T », in *Freiheit macht arm*, p. 204.
15. Nelson (Havelock) et Gonzales (Michael A.), *op. cit*., p. 12.
16. Toop (David), *Rap Attack*, p. 173.
17. Collin (Matthew), *The Beastie Boys*, in Godfrey (John), *op. cit*., p. 12.
18. Beastie Boys, « Rhymin' and Stealin' », in Stanley (Lawrence A.), *op. cit*., p. 13.
19. Cf. Beadle (Jeremy J.), *op. cit*., p.143.
20. Niemczyk (Ralf), « Coldcut – Justified Ancients Of Mumu und die anderen », in *SPEX*, mai 1988, p. 37.
21. Mansch (Jenny), « Bomb The Bass – Leader of the Pack », in *ZITTY*, 19 mai 1988.
22. Cf. Beadle (Jeremy J.), *op. cit*., p. 162 sqq.
23. On peut trouver dans le *Rock Yearbook* de 1989 le Top 20 britannique d'août 1987 à juillet 1988. Cf. Bradley (Lloyd), *op. cit*., p. 169-195.
24. Sinker (Mark), « Bytes and Pieces », in *NME*, 14 nov. 1987.
25. MI., « Beutezug der Klang-Klauer », in *MUSIK EXPRESS*, juillet 1989.
26. *Ibid*.
27. Niemczyk (Ralf), *op. cit*., p. 38.
28. Jarret (Michael), « Beastie Boys », in *PULSE*, juillet 1994, p. 52.
29. Cf. Goodwin (Andrew), « Sample and Hold », in Frith (Simon), *On Record*, p. 271 sqq.
30. Cf. Beadle (Jeremy J.), *op. cit*., p. 32.
31. Cohn (Nik), « Phil Spector », in Miller (Jim), éd., *op. cit*., p. 153.
32. *Ibid*.
33. *Ibid*., p. 155.
34. Kittler (Friedrich A.), « Der Gott der Ohren », in *Draculas Vermächtnis*, p. 132.
35. Beadle (Jeremy J.), *op. cit*., p. 34.
36. Cf. Mr. Bonzai, « George Martin & John Burgess », in Stone (Terri), *Music Producers*, p. 75.
37. Cf. Blair (Iain), « Rick Rubin », in Stone (Terri), *op. cit*., p. 98 sq.
38. Schneidinger (Dirk), « Der Hexer », in *SPEX*, oct. 1990, p. 17.
39. Goodwin (Andrew), *op. cit*., p. 271.
40. Cf. *ibid*.
41. Cf. Reynolds (Simon), « Sampling », in *op. cit*., p. 171.
42. *Ibid*., p. 169.
43. *Ibid*., p. 171.
44. *Ibid*.
45. Goodwin (Andrew), *op. cit*., p. 272.
46. Diederichsen (Diedrich), « Copy Right », in *KONKRET*, déc. 1987.
47. *Ibid*.
48. Deleuze (Gilles) et Guattari (Félix), *Mille Plateaux*, p. 26.
49. Le terme MIDI signifie « Musical Instruments Digital Interface » ; il fut inventé en 1981 par la firme américaine Sequential Circuits. Le MIDI permet de normer la mise en réseau d'instruments électroniques et de régler l'échange

numérique d'information entre les instruments. On peut ainsi, grâce au MIDI, se servir d'appareils connectés et branchés ensemble à partir d'une seule unité de commande centrale (Cf. NEWQUIST [H. P.], *op. cit.*, p. 37-58). Vers la fin des années 80, la technologie MIDI s'est imposée dans tous les studios.

50. MARCUS (Tony), « Acid's back », in *i-D*, juillet 1992.

51. *Ibid.*

52. *Ibid.*

53. DIEDERICHSEN (Diedrich), « Vom Ende der Wahrheit », *op. cit.*

54. Cf. GODFREY (John) et COLLIN (Matthew), in GODFREY (John), éd., *op. cit.*, p. 200.

55. Cf. SHAW (Arnold), *Dictionary of Pop rock*, op. cit., p. 372.

56. GODFREY (John), « Summer of Love », in *op. cit.*, p. 207.

57. On peut traduire le verbe « to rave » par délirer, divaguer, tempêter, s'emporter, pester, faire rage, s'extasier, halluciner.

58. Cf. COLLIN (Matthew), « Ravers », in GODFREY (John), éd., *op. cit.*, p. 176.

59. ZABEL (Sebastian), « Children of the Rave-o-lution », in *SPEX*, oct. 1990, p. 6.

60. KLINSMAN et SCHNEIDER, « Peace, Love, so was in der Art », in *SPEX*, oct. 1990, p. 11.

61. ZABEL (Sebastian), « Children of the Rave-o-lution », *op. cit.*, p. 8.

62. *Ibid.*

63. NEEDS (Kris), « Andrew Weatherwall », in *MIXMAG*, mars 1993.

64. KLINSMAN et SCHNEIDER, « Peace, Love, so was in der Art », *op. cit.*, p. 11.

65. COLLIN (Matthew), « Rare Groove », in GODFREY (John), *op. cit.*, p. 176.

66. Gilles Peterson expliqua dans une interview que le terme « *acid jazz* » fut créé en 1988 à partir d'une blague : « Un ami à moi venait de rentrer d'Espagne, il avait rapporté quelques disques d'acid house qu'il m'annonçait comme le nouveau truc à passer. Mais la piste de danse est restée vide. Alors je m'y suis mis et j'ai passé par dessus quelques morceaux de jazz. La piste était bondée. Et pour me moquer de lui, j'ai appelé ma musique acid jazz. » Cf. GORRIS (Lothar), « Der Acid-Bluff », in *Tempo*, mai 1989.

67. Cf. KÜNZLER (Hans-Peter), « Acid-Jazz », in *WIENER*, mai 1989.

68. BAKER (Lindsay), « Funki like a dred », in *The Face*, avril 1989, p. 62.

69. Cf. HAMACHER (Adriana), « Soul II Soul and sound systems », in *Mixmag*, mars 1993.

70. SANDALL (Robert), « Soul II Soul », in *Rolling Stone*, 12 juil. 1990, p. 105.

71. *Ibid.*

72. *Ibid.*

73. MCCANN (Ian), « Nothing compares to huge », in *NME*, 2 mars 1991, p. 17.

74. SCHEURING (Dirk), « Die Lp des Jahres », in *Vogue*, avril 1991, p. 112.

75. DALTON (Stephen), « Herb Crawlers », in *NME*, 15 décembre 1992.

76. THOMPSON (Ben), « All shipshape and Bristol fashion », in *Independent Review*, 26 mai 1996, p. 18.

77. Cf. VERRICO (Lisa), « Welcome to Portishead. Please read carefully », in *Dazed and Confused*, sept. 1994, p. 95.

78. Cf. O'HAGAN (Sean), « The Wilde Bunch », in *The Face*, février 1995, p. 46.

79. KAFKA (Franz), *Journal*, p. 276.

80. Cf. CRISTELL (Andy), « Mo Wax than Most », in *Dazed and Confused*, sept. 1994, p. 53.

81. KITTLER (Friedrich A.), « Der Gott der Ohren », in *Draculas Vermächtnis*, p. 144.

82. STOCKHAUSEN (Karlheinz), « Elektronische Musik und Automatik », in *Texte zur Musik 1963-1970*, p. 234.

83. PORSCHARDT (Ulf), « Klang eines Schattens », in *Vogue*, janv. 1995, p. 84.

84. ROSE (Cynthia), *Design after dark*, p. 7. On trouvera aussi un matériau très documenté sur la culture dancefloor, européenne surtout, dans l'excellent diction-

naire *i-D* des années 80, *A Decade of i-Deas*, et dans *Graphic Agitation* de Liz McQuiston.
85. Uslar (Moritz von), « Ich bin nur zuläufig hier. Meine Kleidung ist mitgekommen, ohne mich zu fragen » [« Je ne suis pas là par hasard. Mes vêtements sont venus avec moi, sans me le demander »], in *SZ-Magazin*, 3 mars 1995, p. 39.
86. Ainsi qu'on peut le lire sur la quatrième de couverture de l'anthologie publiée en 1984 par Peter Glaser, *Rawums – Texte zum Thema*.
87. Glaser (Peter), éd., « Zur Lage der Detonation - Ein Explosé », in *Rawums. Texte zum Thema*, p. 12.
88. *Ibid.*, p. 13.
89. *Ibid.*, p. 14.
90. Ibid. p. 15 sq.
91. *Ibid.*, p. 16.
92. *Ibid.*, p. 20.
93. FSK est un groupe de pop music munichois.
94. Goetz (Rainald), *Irre*, p. 302.
95. Goetz (Rainald), « Subito », in Glaser (Peter), éd., *op. cit.*, p.158 sq.
96. *Ibid.*, p. 165.
97. Diederichsen (Diedrich), *Sexbeat*, p. 42.
98. *Ibid.*, p. 173.
99. Goetz (Rainald), *Krieg*, p. 188.
100. *Ibid.*
101. Goetz (Rainald), *Kronos*, p. 295.
102. *Ibid.*
103. *Ibid.*, p. 258.
104. *Ibid.*, p. 270 sq.
105. *Ibid.*, p. 271.
106. *Ibid.*, p. 265.
107. *Ibid.*
108. *Ibid.*
109. *Ibid.*, p. 268.
110. *Ibid.*
111. *Ibid.*
112. Bückert (Heike), *op. cit.*, p. 6.
113. Goetz (Rainald), *Kronos*, p. 291.
114. *Ibid.*, p. 377.
115. *Ibid.*, p. 397 sqq.
116. Cf. *ibid.*, p. 396.
117. Goetz (Rainald) et Kern (Michi), « Sven Väth - Maniac Love. The Tokio Tapes », in *Tempo*, sept. 1994, p. 70-80.
118. Goetz (Rainald), *Kronos*, p. 398.
119. *Ibid.*
120. *Ibid.*
121. *Ibid.*, p. 377.
122. *Ibid.*, p. 399.
123. Laarmann (Jürgen), « Words don't come easy », in *Frontpage*, fév. 1995, p. 59.
124. McCready (John), « A-Z of Techno », in *The Face*, déc. 1991, p. 56.
125. Lüchner (Michael), « Tenorsaxophon Lysergsäure Bleep », in *Spex*, décembre 1991, p. 81.
126. *Ibid.*
127. *Ibid.*
128. *Ibid.*
129. Böhm (Thomas), « Was ist House Music ? », in *Musik Express*, mai 1988.
130. *Ibid.*
131. Amaretto (Joel), « Neue europäische Electroschule », in *Frontpage*, février 1995, p. 42.
132. Diederichsen (Diedrich), « Vom Ende der Wahrheit », *op. cit.*
133. Goetz (Rainald) et Kern (Michi), « Sven Väth », *op. cit.*, p. 80.
134. Cf. Kittler (Friedrich A.), « Der Gott der Ohren », in *Draculas Vermächtnis*, p. 133.
135. *Ibid.*, p. 139.
136. *Ibid.*
137. Goetz (Rainald) et Kern (Michi), « Sven Väth », *op. cit.*, p. 80.
138. Savage (Jon), « Machine Soul », in *Rock'n'roll Quaterly*, été 1993, p. 20.
139. Nieswandt (Hans), « Vive la résistance », in *Spex*, décembre 1991, p. 27.
140. Wilson (Tony), « Juan Atkins », in *i-D*, août 1993, p. 51.
141. Jon Savage, « Machine Soul », *op. cit.*, p. 20.
142. *Ibid.*, p. 19.
143. « Mad » Mike Bangs était et demeure le centre idéologique d'Underground Resistance. Ce musicien noir, manager de label, refuse de parler

aux Blancs. Le dialogue ne pourrait être rétabli que si les Blancs arrêtaient d'utiliser le travail novateur des Noirs pour le pervertir à leur propres fins. L'*underground resistance* signifie pour lui reprendre la lutte là où les Black Panthers l'avaient abandonnée dans les années 60 : en adoptant une position d'attaque radicale et sans accepter le moindre compromis. Mike Bangs vit aux États-Unis comme en exil, et ne se conçoit pas comme un membre de la culture qui y règne – pour laquelle il reste invisible. Son travail dans l'émigration intérieure est compris et apprécié en Europe surtout. Et pourtant il n'accorde aucune valeur au dialogue. Le concept démodé d'un refus subversif de toute communication lui semble encore le moyen le plus valable de contourner l'exploitation par l'industrie culturelle blanche. Bien que Bangs ne se montre que très rarement, il reste pourtant le centre invisible du mouvemement techno de Detroit : vénéré comme un héros, même par ceux qui ont depuis longtemps parié sur l'efficacité et la force du dialogue.

144. HARTMANN (Walter), « TG : Show me the bunker darling… », in HARTMANN (Walter) et POTT (Hermann), *Rock Session 6*, p. 196.

145. BRUNNER (Reinhold), « Lähmende Begegnung mit der Gewalt », in HARTMANN (Walter) et POTT (Hermann), *op. cit.*, p. 176.

146. GROTELÜSCHEN (Frank), « Kartoffeln-Sound », in *Spex*, novembre 1988, p. 44.

147. ZABEL (Sebastian), « Warp – Subsonic Business », in *Spex*, juin 1991, p. 30.

148. *Ibid.*

149. Cf. *ibid.*

150. MYERS (Caren), « Dead Ringer », in *Details*, mai 1994, p. 152.

151. *Ibid.*, p. 153.

152. PHILLIPS (Dom) et MARCUS (Tony), « Aphex Twin », in *Mixmag*, mars 1993.

153. Cf. RULE (Greg), « They're making samplers wrong », in *Keyboards*, mai 1994, p. 49.

154. Richard D. James utilise bien d'autres pseudonymes, tels que Polygon Window, Dice Man, Caustic Window ou AFX.

155. BÜCKERT (Heike), *op. cit.*, p. 7.

156. GOETZ (Rainald) et KERN (Michi), « Sven Väth », *op. cit.*, p. 80.

157. ENGELHARDT (Ingo), « Herr der Rille », in *TIP*, 2 août 1990.

158. *Ibid.*

159. *Ibid.*

160. BUG (Christian), « Tanz den Hitler ! », in *TIP*, 18 août 1988.

161. BÜCKERT (Heike), *op. cit.*, p. 6.

162. HÜETLIN (Thomas), « Der Gott aus der Maschine », in *Der Spiegel*, 8 nov. 1993.

163. REINBOTH (Michael), « It's all in the mix », in *Musik Express*, janvier 1994, p. 30.

164. *Ibid.*

165. O. A., « Love Parade 1992 », in *Frontpage*, juin 1992, p. 8.

166. *Ibid.*

167. *Ibid.*

Troisième partie

Vers une théorie

Brève remarque du chercheur ès pop considéré comme un parasite

Le parasite se frotte les yeux. Il a vu pas mal de choses ces deux dernières années. Il s'était attaqué à tout cela muni d'une pile d'œuvres philosophiques, l'esprit imbibé des grandes théories esthétiques du XXe siècle. Depuis, les videurs le connaissent bien et le laissent entrer dans les clubs sans problèmes. En revanche, le regard méfiant est resté. Et durant tout ce temps, le parasite a beaucoup appris.

Au fur et à mesure, il a laissé de côté toutes les grandes idées et il est parti à la recherche de matériau réel, il est allé récolter tout à la fois l'histoire et le mythe. Dans les clubs, on sollicite moins les grandes théories que les connaissances en matière de musique, de style et de technique. Le parasite s'est transformé en collectionneur d'histoire de la pop. Ses collègues parasites sont devenus encore plus méfiants que les videurs. Avec son t-shirt moulant Comme des garçons, ses vieilles baskets Adidas, ses cheveux courts (parfois blonds) et son bouc, le parasite a porté le discrédit sur la règle du jeu en vigueur dans les pensées grandiloquentes et les digressions interprétatives. Au cours de son travail, le parasite homeboy, le DJ de réserve est devenu un archiviste et un collectionneur conservateur, mais plus il retournait dans sa caverne à ses anciennes histoires et à son ancien savoir, plus il avait le sentiment d'être sur la trace de très grandes idées. Comme toujours, les idées étaient logées derrière les faits et attendaient d'être découvertes.

Les grandes idées

Tôt ou tard, presque tout homme pensant se décide pour une idée. Il voit le monde de telle ou telle manière, et s'efforce, en suivant une idée fondamentale, de réordonner le plus de choses possibles selon la première de toutes ses prémisses. Il pense hiérarchiquement, plongeant

des grandes idées jusqu'aux plus petites choses de la vie. Le liberté de pouvoir décider pour l'une de ces grandes idées est un privilège humain qui échoit avant tout à ceux qui peuvent se permettre d'orienter leur vie selon une idée et n'ont pas à lutter pour survivre.

Mais au bout du compte les idées ne sont jamais d'aucun secours, comme le remarquaient Marx et Engels dans *La Sainte Famille* : « Des *idées* ne peuvent jamais mener au-delà d'un ancien ordre du monde, elles peuvent seulement mener au-delà des idées de l'ancien ordre du monde. Des idées ne peuvent absolument *rien réaliser*. Pour réaliser les idées, il faut les hommes qui mettent en jeu une force pratique. [1] » Pour les intellectuels et les artistes, l'idée est une puissance pratique, parce qu'ils travaillent dans une réalité qui n'est pas matérielle, mais intellectuelle. La puissance matérielle ne peut être renversée que par une autre puissance matérielle, écrivait le jeune Marx, mais il ajoutait que la théorie, « dès qu'elle saisit les masses [2] », devient elle aussi une puissance pratique. Il peut émerger une puissance matérielle des idées dès lors qu'elles se fixent dans la conscience des hommes et y développent un potentiel d'action.

Sans idée l'écrivain ne peut écrire et le penseur ne peut penser. Des idées, ce travail en a rencontrées beaucoup, et il s'est attaché à poursuivre jusqu'au bout chacune de celles qui surgissaient au détour de la méditation des faits qui se présentaient. Mais parce que le parasite épris de métaphysique était devenu un historien scientifique, il fallait ordonner les idées selon les phénomènes. Bien entendu, cela ne veut pas dire que les faits pouvaient être enregistrés tels quels sans que l'on en ait une idée. Les idées, elles étaient évidemment toujours là, et dirigeaient la mise en scène depuis les coulisses. Pourtant, l'effort du parasite de laisser émerger les faits tels qu'ils sont valait bien au moins la peine d'être tenté. Il s'agissait toujours de repousser les idées lorsqu'elles s'efforçaient d'être valables par elles-mêmes, alors la comparaison avec les faits rendait possible une sorte d'influence croisée et peut-être la mise à jour d'armes métaphysiques secrètes.

Histoire et progrès

« L'Esprit du monde ne cesse jamais d'aller de l'avant parce que seul l'Esprit est progression [3] », professait Hegel dans les *Leçons sur la philosophie de l'Histoire*. Pour Hegel, histoire et progrès étaient inséparablement liés, même s'il évitait d'utiliser le concept de progrès et parlait le plus souvent de « processus » et de « développement ». Au cours de ce processus, l'Esprit du monde se réalise comme le moteur du progrès

historique d'un monde qu'il rend ainsi rationnel. L'histoire du monde était pour Hegel « l'exposition de l'Esprit dans le temps, de la même manière que dans l'espace, l'Idée s'expose comme Nature [4] » ; mais c'est seulement au niveau de l'Esprit qu'un changement peut être considéré comme un progrès. Dans sa dimension historique, le devenir « présente un mouvement paresseux et une indolente succession d'esprits, une galerie d'images dont chacune est pourvue de la richesse complète de l'esprit et ne se meut précisément de si indolente façon que parce que le Soi-même doit pénétrer et digérer toute cette richesse de sa substance [5] ». C'est au terme de ce processus de digestion, qui porte la matière jusqu'à la pureté du concept absolu, que se situe le règne de l'Esprit absolu.

La dialectique hégélienne de l'Histoire, machine de guerre où trône l'Esprit universel omniscient, Marx et Engels l'arrachèrent à l'abstrait et la ramenèrent sur terre en lui donnant une assise matérielle. Engels : « De même que Darwin découvrit la loi de l'évolution de la nature organique, Marx découvrit la loi de l'évolution de l'histoire humaine : ce simple fait, jusqu'alors recouvert par des excroissances idéologiques, que les hommes doivent avant tout chose manger, boire, se loger et se vêtir, avant de pouvoir pratiquer la politique, l'art, la religion etc., ce fait que la production des moyens de subsistance matériels immédiats et donc le niveau de développement économique d'un peuple ou d'une époque constituent le fondement à partir duquel se sont développés les dispositifs étatiques, les conceptions juridiques, l'art et même les représentations religieuses des hommes concernés, et le fondement à partir duquel ils doivent donc aussi être expliqués – et non, comme ce fut le cas jusqu'à présent, dans le sens inverse. [6] »

L'idée de progrès est l'une des grandes constructions de la métaphysique occidentale ; elle a joué, surtout depuis les débuts de la philosophie de l'histoire au XVIIIe siècle, un rôle moteur dans le cadre de la pensée rationaliste inspirée des Lumières. Hegel voyait dans l'histoire du monde un « progrès de la conscience de la liberté [7] », dont il fallait reconnaître la nécessité. Marx donna à cette image optimiste du monde et du temps une dimension politique, et construisit une utopie sociale qui allait bien au-delà de ce que Hegel et son Esprit du monde pouvaient imaginer dans une organisation étatique bourgeoise. Les exigences de liberté, d'égalité et de fraternité, radicalisées par la Révolution française, devaient déboucher sur une communauté sociale idéale où tous les hommes seraient heureux, la paix assurée, et où l'Esprit universel, ne cessant de pousser de l'avant, pourrait enfin

connaître le repos. L'Esprit universel n'était selon Marx qu'un phénomène secondaire accompagnant l'histoire matérielle, et non, comme chez Hegel, son instigateur. L'Esprit du monde n'était qu'une superstructure.

L'expérience de deux guerres mondiales et de l'holocauste a réduit à néant chez les penseurs du XXe siècle l'euphorie de la pensée du progrès. Devant les millions de victimes de la guerre et les montagnes de cadavres des camps de concentration, l'idée consistant à devoir reconnaître dans l'histoire quelque chose comme un progrès devenait impensable. Était-il encore possible d'appréhender les atrocités du national socialisme avec la vieille dialectique historique, ou bien n'annonçaient-elles pas de nouveaux dangers pour l'humanité qu'il n'était plus possible de comprendre avec les catégories d'antagonismes de classes ?

« Le concept de progrès est pour nous l'un des plus chers et des plus importants [8] », persistait à affirmer Ernst Bloch. Si l'on veut sauver le progrès comme « concept rayonnant [9] », il est nécessaire, selon Bloch, d'y opérer des distinctions. Le progrès ne suit pas un cours unilinéaire et clair, il advient selon un processus irrégulier qui peut prendre à chaque fois une figure différente, selon sa base et sa superstructure. Pour que le progrès ne débouche pas sur une perte de culture, il faudrait reconnaître la multiplicité des cultures comme fondement humaniste et instance de garantie de ce processus. La pensée du progrès conserverait alors, quoique relativisée, sa force d'attraction à titre d'utopie, et il faudrait s'y tenir en dépit de tous les retours en arrière. « Ce qu'il faut entendre lorsqu'on emploie aujourd'hui le terme de progrès, est à la fois très précis et très vague : c'est pourquoi on ne l'utilise que de façon très approximative », ainsi que le remarquait Adorno en 1962, mettant en garde contre les dangers d'une définition claire de ce concept. « Une utilisation pédante du terme ne trompe que sur ce qu'elle promet : une réponse au doute et à l'espoir que les choses finiront par s'arranger [10] ».

Dès lors le progrès ne peut plus être un slogan ou un ersatz de religion auxquels il s'agirait simplement de croire ; il devient un appel à la lutte. Le positivisme eschatologique, qui se forma au XXe siècle dans la lancée du progrès technologique, médical et (en partie aussi) politique, a cédé la place à un effort désespéré pour tenir ferme, malgré tous les dangers et toutes les résistances, l'idée de progrès. Un défi qui frôle le paradoxe, comme chez Adorno lorsqu'il définit le progrès comme « résistance au progrès à tous les niveaux [11] ».

Il n'y a pour l'humanité aucune alternative à l'idée de progrès. Le concept peut survivre sous une version nouvelle, réformée et réfléchie. Le concept de « progrès » s'est alors fréquemment réduit à une attitude de négation conceptuelle de la réaction : est progressiste ce qui n'est pas réactionnaire. Étant donné l'état de paralysie dans lequel s'est retrouvé le concept de progrès à la suite de son utilisation malheureuse, il vaudrait au moins la peine d'essayer de penser et de cerner un peu plus précisément cette idée. Ainsi, dans ce travail où l'activité d'historien s'accompagne toujours de la conscience d'être un acte discursif terroriste, on essaiera, malgré tous les scrupules que cela implique, de penser l'idée de progrès : non plus comme une totalité salutaire, mais comme le signe d'une obstination à maintenir en vie les restes d'une compréhension éclairée et émancipée de la politique. Le but à poursuivre doit être déterminé à chaque fois par les minorités concernées. Le nouvel intellectuel comme « destructeur d'évidences et d'universaux », tel que le souhaitait Foucault, change constamment de lieu et ne sait jamais avec certitude « où il sera ni ce qu'il pensera demain ». Il peut se demander « si la révolution, ça vaut la peine, (…) étant entendu que seuls peuvent y répondre ceux qui acceptent de risquer leur vie pour la faire [12] ». Les limites du doute envers l'idée de progrès courent le long de la ligne sur laquelle il rencontre la pratique politique de ceux qui sont confrontés aux rapports de force dominants. La critique de l'idéologie finit là où l'action politique s'avère nécessaire – ainsi dans le cas de la culture DJ, partout où un ghetto s'apprête à devenir un monde, à bâtir des zones autonomes dans la sphère d'influence du pouvoir ou à se confronter directement aux mécanismes d'oppression du pouvoir. L'intellectuel, selon Foucault, doit alors toujours nécessairement – après un examen plus approfondi – se placer du côté des faibles et des opprimés. C'est avec une partialité quasi léniniste que Foucault propose de faire de la pensée une sorte de boîte à outils, et d'utiliser toutes ces productions de pensée du philosophe comme moyen de résistance dans le contexte de ces conflits réels [13].

En ce sens, le concept ou l'idée de « progrès » reposera ici aussi sur des assises fragiles. La critique de l'idéologie interdit à un concept ainsi handicapé toute prolifération dans la multiplicité des discours et lui offre pourtant la possibilité d'une coexistence pacifique dans le champ de l'histoire du dancefloor. L'underground du disco, de la house et du hip-hop a fait œuvre d'instiguer des révolutions esthétiques et subculturelles, et c'est là que le parasite vient se faufiler pour expliquer aux révolutionnaires leurs performances. Le DJ voit le progrès s'éterniser

sur vinyle dans sa caisse de disques, et à chaque nouveau mix en club, il prend davantage conscience d'être à la tête d'une nouvelle insurrection de la pop. Avec cette idée, la vieille version d'épouvante du concept de « progrès » a fait son temps – le temps d'un remix. Les pages qui suivent sont des propositions et non des promesses. À chaque ligne, l'auteur ne cesse d'être conscient du fait que le discours du progrès est toujours aussi une violence que l'on fait aux choses. Et pourtant (une nouvelle fois pourtant…) il faut essayer si l'on ne veut pas réduire les conquêtes de la culture DJ à celles d'un phénomène plus large, bariolé et amusant, de l'industrie postmoderne du divertissement, mais la soumettre à une lutte serrée et, de façon non orthodoxe, disciplinée.

Progrès culturel – donc politique ?

Après la chute du communisme à la fin des années 80, certains intellectuels conservateurs ont sorti des cartons l'idée hégélienne de la fin de l'histoire dans la société libre bourgeoise. Le temps des révolutions et des révoltes serait arrivé à son terme, et l'État bourgeois et capitaliste trouverait dans la disparition du bloc de l'Est, comme alternative communiste, la preuve de sa supériorité.

Et pourtant, dans bien des endroits de ce monde, des hommes se révoltent et luttent contre ce nouvel ordre mondial, prétendument homogène. Nombreux sont ceux parmi ces combattants qui n'ont pas abandonné la foi en plus de liberté, d'égalité et de fraternité, et tentent en réformateurs ou en révolutionnaires de mettre en œuvre leurs idées. Ce front de résistance s'étend des syndicalistes chrétiens de l'industrie en Allemagne (IG Metal) jusqu'au membre de la guérilla marxiste au Salvador. Une partie de cette résistance ne lutte pas avec des moyens politiques mais s'est organisée dans le domaine de la culture. Pour beaucoup de ceux qui mènent leur lutte exclusivement au moyen de la confrontation politique, la résistance des activistes de la culture reste périphérique, sans importance et insignifiante. Mais il faut mettre sous les yeux de ces sceptiques comment et à quel point la politique s'est transformée en s'articulant désormais sur les pratiques culturelles. Les représentations du monde et de l'humanité sont devenues des constructions médiatiques, de même que la multiplicité des confrontations politiques. La culture pop est devenue une partie de la culture politique, et, ce faisant, la résistance culturelle a gagné en signification.

Pour Marx et Engels, l'art et la culture étaient uniquement de remarquables manifestations secondaires de l'histoire, dont les éléments d'autonomie pouvaient être éliminés rapidement et sans douleur. Mais

Marx fut frappé par le type de développement de la production matérielle et artistique : il ne permettait plus, lorsqu'on considérait l'art moderne, d'utiliser le concept de progrès dans son abstraction habituelle. Marx avait reconnu que les époques florissantes de l'art « ne sont nullement en rapport avec l'évolution générale de la société, ni donc avec le développement de la base matérielle, qui est comme l'ossature de son organisation [14] ». Son admiration pour l'art grec le conduisit à se demander s'il était alors encore possible de sauver la progressivité linéaire de l'histoire.

« Mais la difficulté n'est pas de comprendre que l'art grec et l'épopée sont liés à certaines formes du développement social. La difficulté, la voici : ils nous procurent encore une jouissance artistique, et à certains égards, ils servent de norme, ils nous sont un modèle inaccessible. [15] » Ici, Marx ne sauve qu'une belle image : celle d'une enfance historique de l'humanité, du temps où elle s'est le mieux épanouie, depuis lequel elle exerce le charme éternel d'une époque qui jamais ne reviendra. Bref, l'idée de progrès (et cela chez un matérialiste) se voyait ainsi garantie.

Le dilemme que pose une superstructure vagabondant ainsi librement ne se laisse plus résoudre aussi simplement, pleinement, ni de façon si désintéressée. L'aspect limité de la pensée esthétique de Marx et Engels doit être lui-même apprécié sur fond des confrontations politiques et sociales qui marquèrent le XIXe siècle. L'art et la culture étaient des activités oisives et n'avaient, pour ainsi dire, aucune portée dans ces confrontations. La question de savoir dans quelle mesure la superstructure peut s'éloigner de la base sans tomber en complète contradiction avec elle ne fut qu'effleurée par Marx et Engels, parce que la nécessité même d'une telle réflexion manquait.

Dans une société d'information postindustrielle, la dialectique entre base et superstructure est devenue en chemin méconnaissable, parce que toutes deux se sont en bien des points fondues en un tout. Des pans entiers de l'industrie de la culture produisent de façon quasi industrielle l'idéologie du système dominant ; la variété routinière du divertissement bourgeois, qui se considère comme le porteur et le garant d'un ordre mondial démocratique et capitaliste, s'étend des comédies musicales aux opéras, la peinture et la danse, en passant par les tubes de la pop et les séries télés. En rupture avec tout cela, l'underground se conçoit comme l'ordre de la dissidence.

Les subcultures du dancefloor que l'on a décrites plus haut ne sont qu'une partie d'une culture underground qui parvient, par la lutte, à

arracher des libertés à la société dominante et qui, en s'immisçant dans ce courant dominant, réussit à en transformer les valeurs et la vision (ainsi que la sonorité) du monde. La culture underground est avant tout une culture, et en cela elle est toujours un agent double, dans la mesure où elle occupe une scène marginale de la confrontation politique et où elle investit une grande partie de sa capacité de résistance dans des problèmes simplement dérivés comme le style de vie, la vie quotidienne. La ligne de partage entre résistance à un système et soutien apporté à ce même système est mouvante – notamment parce qu'elle est aussi affaire d'interprétation.

« La musique pop parle du mouvement et de la mobilité de la société, et par principe elle ne connaît là qu'une seule direction », écrivait Diederichsen, qui mène « de l'exclusion absolue de l'individu (que cette exclusion soit politique, raciale ou économique, qu'il soit seul ou étranger) à l'intégration utopique de tous (libération, révolution, unité, communication) [16] ». Quant à savoir si la musique pop, et en particulier les cultures minoritaires nées dans le cadre de la musique DJ, ont réussi à vaincre cette exclusion, on peut en trouver la confirmation dans le disco et la house, pour les minorités homosexuelles et ethniques, et dans le hip-hop, surtout pour les minorités ethniques et religieuses. Bien avant l'émergence de la musique dancefloor, des DJ comme Alan Freed et les activistes de la radio underground s'étaient décidés, dès la fin des années 60, à rejoindre le parti de la résistance. Freed transforma le r&b noir en une musique dont le ton rebelle parlait à tous les jeunes et qui démontait, surtout chez les jeunes blancs, leurs méfiances envers la culture pop noire. Par sa danse et ses concerts, il rassemblait Noirs et Blancs et recevait pour cela des montagnes de lettres où il se faisait traiter d'« amoureux des nègres [17] ». Mais rien ne put empêcher Freed qui, en tant que juif, appartenait lui-même à une minorité qui souffrait encore de discriminations, de jouer le r&b noir, une musique maintenue à l'écart du courant dominant de la culture populaire américaine, et, à défaut de supprimer la ségrégation culturelle – du moins de la perforer –, marquant ainsi de façon décisive la suite de l'histoire de la pop. Les charts des États-Unis témoignent dès 1952 du fait que les frontières raciales séparant la musique populaire et le r&b commençaient à s'estomper. Des chansons comme « Cry », de Johnnie Rays – dont Bill Randle fit la publicité –, rencontrèrent le succès dans les deux hit-parades [18]. Avec les débuts de la culture pop, la musique noire devait s'intégrer – souvent à son détriment – au courant dominé par les blancs. Des séparatistes comme Nelson George mirent en garde contre les

dangers que constituait cette intégration pour la culture afro-américaine. Le courant dominant avait conquis et soumis déjà bien assez souvent le terrain culturel des Noirs.

Le *mainstream* vit de la force des minorités et l'utilise à son profit. Dès lors qu'elle manque la dynamique qui va de l'exclusion à l'enfermement utopique, la pop est « morte », annonçait Diederichsen. « Même dans les formes les plus dégradées du *mainstream* survivent parfois des éléments parcellaires des contre-cultures et des cultures minoritaires, de leur contestation, à laquelle même le plus mauvais tube doit encore sa forme. [19] ». Cette puissance formatrice des contre-cultures et des cultures minoritaires n'est nulle part plus apparente que dans toute la variété des types de musique DJ et dans la pluralité des formes hybrides du *mainstream*.

Après l'échec de la rébellion étudiante de 1968, le progrès politique, dans les pays riches, passa aux oubliettes. Les jeunes tournèrent le dos à la politique, oubliant en chemin que ce sont les décisions des politiciens qui contribuent essentiellement à donner forme à leur vie de tous les jours. Et ceux à qui le monde ne réserve aucune joie, ceux-là luttent avant tout dans la nuit. Il est difficile d'établir dans quelle mesure les rebelles potentiels d'hier sont devenus les artistes, musiciens ou DJ, d'aujourd'hui ; mais il est certain que l'alternative de s'engager dans un parti ou dans un mouvement de protestation est d'emblée hors de propos. Pour beaucoup de jeunes qui refusent de se conformer, le large champ des cultures de la jeunesse, des contre-cultures et des cultures minoritaires leur offre un espace où il est possible de tenter une vie partiellement non aliénée. Le refus de la pratique de vie et de l'esthétique dominantes est à la base de toutes les cultures DJ qui se sont formées dans l'underground. Que l'émancipation attisée par le disco, la house ou le hip-hop fût sexuelle, ethnique ou religieuse, cette frange de la société a toujours joué un rôle décisif dans la fondation d'une nouvelle subculture. Les innovations esthétiques n'étaient pas seulement les témoignages vigoureux d'une indépendance fière d'elle-même ; elles étaient aussi la rançon, acquise de haute lutte dans cet espace de liberté culturelle, d'une affirmation de soi de minorités qui, sans cela, seraient restées opprimées.

Même si les innovations ont aussi la valeur d'un signe d'insatisfaction à l'égard du présent, le disco, la house et le hip-hop ne sont pas nés d'une négation du présent, mais de la volonté de créer, à partir d'une position précaire et menacée, une musique qui correspondrait exactement aux besoins de cette subculture et à son idée de la beauté.

La négation de la musique présente ou passée n'était pas seulement superflue, elle fut même dépassée par la tendance « conservatrice » du travail du DJ (archiver dans une caisse de disques). Mais, en même temps, le travail du DJ underground demeurait une distanciation par rapport à l'esthétique dominante, qu'il s'agisse de l'utilisation de la technique, de la musique ou de l'organisation de soirées dans les clubs. Les possibilités de se réaliser étaient quasiment infinies dans la subculture, alors qu'au quotidien elles étaient, pour les Noirs, les homosexuels ou les latinos, extrêmement limitées. Hormis la réaction des activistes du mouvement homosexuel contre la crise du sida dans les années 80, les actions politiques des minorités culturellement actives restèrent relativement modestes.

Leur émancipation s'accomplit essentiellement dans l'underground culturel. Le DJ se trouvait alors toujours au centre d'une subculture où la musique jouait le rôle principal et à laquelle se rattachaient des formes d'expression artistique, littéraire ou vestimentaire. C'était particulièrement patent dans le cas du hip-hop, qui au début ne sortait que des breakbeats dansants, mais qui par la suite amena les gens à pratiquer la poésie, le rap, la danse et le break, la peinture et le graf. Le rap, tout comme la danse et les graffiti, avait derrière lui toute une tradition dans la culture des ghettos, mais c'est seulement le DJ, avec ses platines et son art de la composition, qui organisa ce champ culturel et fit que les B-Boys, les graffeurs et les MC allaient pouvoir se considérer comme partie prenante d'une même subculture. Le ghetto, politiquement marginalisé, acquérait en luttant de façon complètement isolée une culture qui allait gagner le reste du monde dans les années 80 et devenir plus célèbre que les discours de Malcolm X et de Martin Luther King, et plus encore qui allait, en les samplant, les tirer de l'oubli et les ramener à la conscience du présent.

Une résistance noire radicale, telle que les États-Unis n'en avait plus connue depuis les années 60, monta ainsi en puissance grâce à la propagande que les musiciens du hip-hop faisaient dans leur musique et leurs interviews, se révélant à l'occasion comme artistes politiques. Le nationalisme noir et la Nation of Islam doivent leur renaissance à la musique hip-hop. « Fight the power » de Public Enemy et d'autres textes de la pop tout aussi agressifs posaient la question de savoir à partir de quel moment cette résistance renvoyait à une activité sociopolitique qui prêchait de façon radicale pour une résistance contre l'ordre mondial bourgeois et capitaliste. Lors des révoltes et des révolutions passées, les artistes en avaient été des sympathisants ou des


Rodney King passé à tabac

compagnons de route, mais jamais les initiateurs ou les maîtres à penser. Ce rôle avait été endossé par les intellectuels, les philosophes ou les politiciens. Ici, quelque chose semble avoir changé. L'Esprit du monde en marche a-t-il glissé de l'histoire vers l'esthétique, ou bien l'histoire est-elle, à l'âge des médias, plus que jamais étroitement liée à l'esthétique ?

Le cas de la vidéo de Rodney King – ces enregistrements amateurs qui montraient quatre policiers blancs brutaliser un automobiliste noir – prouvait que la présence des médias, avec leur capacité de mémorisation, peuvent non seulement engendrer une conscience politique mais aussi mener à l'activisme politique.

Les musiciens de hip-hop, en spécialistes aguerris des médias qu'ils étaient, chargèrent tous leurs morceaux antiracistes d'éléments textuels de l'événement Rodney King, ou, dans leurs clips, de citations visuelles. En surgissant à travers les images d'abord diffusées par la télévision, puis samplées dans plusieurs vidéos de rap, l'idée abstraite selon laquelle les Noirs étaient maltraités par la police blanche acquérait soudain une précision et un concret qui fit descendre les gens dans la rue. Fin avril 1992, les policiers concernés furent acquittés, et l'insurrection des ghettos embrasa des quartiers entiers de Los Angeles. Une caméra vidéo avait transformé un cas singulier – représentatif de milliers d'autres cas semblables – en un témoignage qui allait, certes brièvement, ébranler la stabilité intérieure des États-Unis.

L'effet provoqué par une simple bande vidéo sauva le réalisme en tant que stratégie esthétique d'un art politique, la représentation directe et immédiate d'une injustice ayant déclenché une insurrection sanglante. La crainte légitime de nombreux esthéticiens de gauche que l'image et le son ne rendent compte que de façon insuffisamment *réaliste* de l'exploitation et de l'oppression, se révélait erronée. Il s'agissait de tomber sur le bon exemple qui transformerait les reproches abstraits en arguments politiques concrets, ceux-là mêmes qui obligèrent le président américain à réexaminer le jugement scandaleux qui avait été rendu. En tous cas, après la vidéo de Rodney King, l'art réaliste avait un avenir. Même l'idée vague de « reflet » de la réalité redevenait négociable grâce à ces enregistrements vidéo flous et à leur diffusion à travers les vidéos de rap. Public Enemy rappait en 1989 :

From the heart
It's a start, a work of art
To revolutionize, make a change, nothin' strange
People people, we are the same
No we're not the same
'cause we don't know the game
What we need is awareness, we can't get careless[20]

Droit du cœur
C'est un début, une œuvre d'art
Pour révolutionner, apporte le changement, rien n'est étrange
Écoutez, écoutez, nous sommes les mêmes
Non, nous ne sommes plus les mêmes
Car nous ne connaissons pas leurs intentions
Nous avons besoin de lucidité, nous ne pouvons nous
[permettre d'inattention

Les contradictions et les injustices de l'ordre mondial bourgeois se voient ainsi dénoncées dans les charts de la pop, et pourtant les systèmes politiques restent stables. L'esthétique révolutionnaire de Public Enemy se vend bien, elle rapporte des millions de dollars aux trusts du disque blancs. Dans une situation aussi confuse, la conscience d'un artiste comme Chuck D., la tête de Public Enemy, a beau être claire, la dimension politique de la création artistique reste douteuse. Pour Chuck D., le hip-hop est le dernier appel au secours des Noirs. Le hip-hop « est la seule voix authentique et forte que la culture noire ait mise au jour. Aujourd'hui, les opprimés du monde entier peuvent s'identifier au rap[21] ». Dans quelle mesure cette identification avec une musique qui se conçoit comme révolutionnaire peut-elle conduire à l'activisme politique, ou du moins à un comportement politique ? La question reste posée.

L'histoire de l'art moderne est remplie d'artistes, d'écrivains et de réalisateurs qui mirent leur travail au service de la révolution (ou qui voulaient le faire) et qui durent constater que leurs projets esthétiques échouaient dans la réalité des luttes politiques, ou bien dégénéraient en un non-sens total. Chuck D. sait que son travail a une portée limitée, mais croit pourtant qu'il n'est possible de changer la société que si l'on en détient les symboles. « Avec des symboles, on peut bouger les gens et les amener à penser. C'est ce que j'ai réussi à faire, comme d'autres rappeurs. Pour la première fois, les Blancs apprennent des Noirs eux-

mêmes, et non plus de Blancs, ce qu'il en est des Noirs : comment ils s'habillent et dansent, ce qu'ils pensent et ce qu'ils éprouvent. Le rap est une sorte d'introduction. S'ils (mes congénères) veulent vraiment devenir actifs politiquement, il ne suffit pas d'écouter mes disques. Il faut qu'ils commencent par lire des livres. [22] ».

Il faut ranger et comprendre le hip-hop dans le contexte d'une histoire de l'art progressant politiquement. Mais les projets séparatistes et isolationnistes de la résistance disco ou house sont aussi des formes de confrontation avec le pouvoir. Tandis que le hip-hop représente un affrontement avec le système, le disco et la house essaient de conquérir et d'organiser, dans le cadre du système, des niches de liberté – de la façon la moins aliénante possible – en les accordant aux besoins des minorités qui les portent.

Le progrès technique

Depuis la Renaissance, le progrès des sciences, les inventions et les découvertes confortent les hommes dans l'idée que leur présent est supérieur aux époques précédentes[23]. Les sciences de la nature et la technique ont depuis lors souvent servi d'argument aux philosophes et aux apologistes, venant étayer la validité du principe de progrès. Paul Feyerabend qualifie de « quantitatif » et de « cumulatif » ce concept de progrès lié à la technique[24].

Il semble plus aisé encore d'établir le progrès lorsque celui-ci est mesurable en décibels, en bits et en watts. On peut en lire l'histoire sur les tableaux, les schémas de connexion et les diagrammes. Au premier abord, le plus simple serait de se servir des appareils de mesure électriques pour rendre compte des progrès d'une esthétique étroitement liée aux moyens de production techniques qu'elle met en œuvre, au sens où elle s'améliore techniquement. Mais les sauts qualitatifs qui permettent aux musiciens, grâce aux performances des ingénieurs, d'inventer une forme nouvelle de production sont plus importants que les améliorations mesurables quantitativement. En 1991, les pionniers de la techno, Kraftwerk, se réjouissaient : l'évolution technique est si bien engagée « que les possibilités d'enregistrement peuvent suivre nos idées, et que l'idée et le produit se recoupent alors en grande partie. Le logiciel commence seulement à approcher le point où il peut transcrire adéquatement le software qui est dans nos têtes[25] ».

Montrer à quel point le *software* de l'artiste est dépendant du *hardware* de l'histoire de la technique, c'est ce à quoi s'est attelé Friedrich Kittler,

le grand anti-idéaliste parmi les spécialistes allemands de la littérature. Dans sa théorie esthétique, il rattache l'histoire des arts, par le biais de celle de la technique, au cours matériel du monde. Son histoire de la modernité commence là où Foucault a abandonné les archives et les bibliothèques et conclu *Les Mots et les choses*. L'histoire d'une culture homogène de l'écrit s'est transformée, au XIXᵉ siècle puis surtout au XXᵉ siècle, en une avalanche audiovisuelle d'informations qui pouvait être conservée par une multiplicité de moyens électroniques de mémorisation. « L'oralité et l'écriture sortaient de la préhistoire », car « autrement, il n'aurait tout simplement pas été possible de copier les événements et les récits (qui sont les deux significations du mot histoire). [26] » La voix et les graphismes font désormais leur retour et reprennent souvent à leur compte la tâche d'écrire l'histoire. Kittler illustre à travers l'histoire de la littérature moderne la façon dont l'écriture enregistre « le fait de sa propre perte de pouvoir [27] ». En un siècle, le monopole de la mémorisation détenu jusque-là par l'écrit a été transféré en une « toute puissance des circuits électriques [28] » ; pourtant, malgré l'accroissement des capacités d'information et de mémorisation, Kittler se refuse à parler en termes de progrès. En spécialiste averti de la littérature et amateur enthousiaste et futuriste de l'informatique, il se contente de constater la transition qui s'opère dans le domaine de la mémorisation de l'écrit vers les images et le son.

L'histoire de la musique DJ commence avec l'apparition de la radio, elle est donc immédiatement liée à l'histoire de la technique.

Lorsqu'en 1906 Reginald Fessenden passa sur un gramophone le *Largo* de Händel, ajoutant ainsi à la sonorité métallique de l'enregistrement le grésillement de la première émission de radio, la bande passante se limitait à une échelle « misérable [29] », de 200 à 2000 Hertz. On pouvait reconnaître la musique, mais difficilement la comprendre. La rudesse des sons générés par le gramophone et les lacunes de la retransmission laissaient peu de place pour des finesses musicales. Mais dès 1923, Lazlo Moholy-Nagy se laissa tenter par une expérience : graver sur des disques de gramophone des structures graphiques et faire ainsi de cet instrument de reproduction qu'est le gramophone un instrument productif. « Les signes graphiques permettent d'établir une nouvelle gamme sonore graphico-mécanique, c'est-à-dire créer une nouvelle harmonie de type mécanique, et ceci en examinant chacun des signes graphiques et en établissant la loi de leurs relations [30] ». Ce concept précurseur de l'équivalence des créations graphique et

musicale ne pouvait émerger qu'à une époque où la grossièreté de la production allait de paire avec celle des machines, même si Moholy-Nagy note que l'efficacité du gramophone était « considérablement augmentée par certaines améliorations techniques[31] ». Il faisait là allusion à l'alimentation électrique et aux nouvelles membranes affinées des gramophones. C'est cette technique « moderne », associée aux scratcheurs avant-gardistes, qui devait précipiter la fin de l'ancienne gamme et du vieux système mélodique.

Au même moment, les DJ essayaient non pas de détruire la vieille gamme musicale, mais d'en étendre les résultats musicaux. Les équipements de transmission devenaient de plus en plus puissants ; et presque chaque année, on annonçait de nouveaux chiffres record concernant le nombre de watts et la portée des radio-émetteurs. L'avenir de la radio, c'était un émetteur que tous les hommes pourraient capter simultanément et qui unirait ainsi l'humanité. Velimir Khlebnikov, fasciné comme Moholy-Nagy par les possibilités de la radio, y voyait le moyen d'une intellectualisation du peuple et donc d'une démocratisation du savoir. Bibliothèques, clubs, lectures radiophoniques, et même diagnostic et thérapie radiophoniques : Khlebnikov voulait, grâce à la radio, apporter le bonheur parmi les hommes[32].

Les premiers DJ n'avaient pas de temps à perdre à élaborer une conception émancipatrice et humaniste de leur pratique de la radio. Martin Block, le premier DJ superstar, voulait et devait vendre pour que son émission de radio garde financièrement la tête hors de l'eau. L'extension de la portée des émetteurs signifiait surtout pour lui la possibilité de toucher davantage de clients potentiels avec ses spots de pub et d'attirer les sponsors sur son émission. Ce représentant de commerce expérimenté s'épargnait grâce à la radio les tournées laborieuses de porte à porte et pouvait simultanément parler à tous ses clients potentiels, à une heure de la journée où les représentants habituels qui ne passaient pas par les médias n'étaient plus reçus. De plus, Block savait charmer en ajoutant à sa rhétorique flatteuse les tubes de la musique prépop.

Pour Bertold Brecht, l'invention de la radio illustrait le fait que l'évolution technique précède toujours celle de la société. Lorsqu'elle fut inventée, la radio passa la première partie de son existence à servir d'ersatz : ersatz de théâtre, d'opéra, de concert, de lectures, de journaux locaux et d'autres formes d'art et de média. Le « Make-Believe Ballroom » de Block était un exemple typique de ce que Brecht appelait la jeunesse alcyonienne de la radio.

En utopiste socialiste, Brecht rêvait en 1932 d'une radio qui ne diffuserait pas seulement la connaissance, la musique et les arts, mais qui rendrait possible la communication. L'accès direct, mais à sens unique, que permettait la radio de l'émetteur vers le récepteur devait être dépassé par des possibilités de *feed-back* direct ou de communication pour un public jusque-là disparate et isolé. La radio ne devait pas essayer de déjouer agréablement la solitude par le divertissement, mais la supprimer[33].

Les conceptions de la radio comme dispositif de communication démocratique restèrent de douces rêveries. L'unique possibilité pour le public de faire les programmes étaient d'abord le choix des auditeurs, institutionnalisé par le hit-parade dans les années 30, puis renouvelé par les Top 40 et autres. Brecht entendait lutter « pour l'innovation, contre la rénovation ! », mais les innovations techniques ne suivaient pas, simplement simulées par des modifications dans le choix des programmes. Le *feed-back* assez pathétique soumis au choix du public avec les hit-parades relevait d'un populisme primitif. Pire encore : les extraordinaires campagnes de promotion que des DJ réalisaient sur certains morceaux prouvaient à quel point le public était sous l'emprise du « tam-tam tribal de la radio » (McLuhan). Block réussit magistralement à mettre cette emprise au service du capital. Le travail de Block annonce tous les spots de publicité dont s'abreuvent aujourd'hui la radio, la télévision et le cinéma.

La culture pop fut une réaction au bombardement médiatique qui atteignit un nouveau sommet après la seconde guerre mondiale. La radio, la télévision, les disques, le cinéma définissent une nouvelle réalité, une seconde réalité médiatique qui est bientôt devenue, pour les adolescents de l'après-guerre qui pouvaient se permettre d'avoir des loisirs, une superstructure glamoureuse de leur existence quotidienne. La culture pop supprima la passivité réceptrice du public et le désarroi qui en découlait. On échapperait à l'aliénation subie dans la consommation des produits médiatiques si on décidait de faire du monde médiatique le monde réel et si on optait pour exister entièrement dans la réalité symbolique de la musique, des images et de la mode. Les cultures de la jeunesse réagissaient ainsi après la seconde guerre mondiale, sans pour autant renoncer en rien à leur plaisir, à la structure non démocratique de l'industrie capitaliste des loisirs.

Du rock'n roll de Bill Haley jusqu'à James Dean, les jeunes consommateurs recodaient tout cela selon leurs propres critères et l'adaptaient

à leur propre mode de vie. Hebdige considère comme un élément constitutif de la culture de la jeunesse le processus par lequel les objets acquièrent une signification et se déplacent en tant que style dans un nouveau contexte de sens[34]. Cette ré-élaboration créative pratiquée sur un objet déjà existant ne change rien à la structure de pouvoir du processus médiatique de communication, mais, ce faisant, le récepteur échappe à la passivité s'il accepte le caractère aliéné de qui est diffusé, s'il le prend à revers en l'exagérant et l'intègre à la réalité « pop ».

Alan Freed est l'une des premières figures de la culture pop. Sa décontextualisation du r&b et sa définition du rock'n roll le placèrent à la tête des leaders de la culture dans le monde encore jeune de la pop. Les subcultures organisent leurs propres hiérarchies symboliques et se créent leurs propres réalités. Premier DJ pop, Freed participa à la construction de cette nouvelle réalité, organisa des concerts, composa des chansons, écrivant des textes et jouant dans des films. Pour lui, la réalité médiatique était un champ d'affirmation immédiate de soi. Même si les médias n'étaient pas encore organisés et structurés par et pour la communication, il s'agissait du moins de reconnaître les ressources créatrices que recélait l'utilisation de ces différents médias. Mais Freed, qui connut une fin tragique, savait depuis le début à quel point ces possibilités étaient ténues, que tout développement ultérieur des médias était condamné à être englouti tôt au tard par le discours dominant. La liquidation publique de sa légende à l'occasion du procès pour payola ne réussit pourtant pas à enlever à Freed le fait d'avoir été le premier à montrer que la radio pouvait marquer et définir une subculture, et que le DJ pouvait, grâce à son matériel de diffusion, passer maître dans l'art de former un goût.

En 1958 arriva le disque stéréo, qui allait rendre la musique pop encore plus attrayante. Le développement de la technique hi-fi rendait possible des expérimentations sonores et un réglage plus affiné en studio d'enregistrement, ce qui transforma l'apparence de la pop. La table de mixage fut d'abord utilisée par des artistes producteurs comme Phil Spector et George Martin, et cinq ans plus tard par les premiers DJ. Des groupes comme Pink Floyd et plus tard Kraftwerk poussèrent l'investigation en cherchant jusqu'où il était possible de bousculer les habitudes auditives et la conception traditionnelle de la musique.

On passa des singles à l'album, et les DJ undergrounds de la bande FM diffusèrent des morceaux dont la longueur et le caractère expérimental ne convenaient pas aux radios grand public. L'application nova-

trice de la technologie marquait la limite qui séparait l'underground des conservateurs, et ce furent encore les DJ qui trouvèrent pour ce son nouveau une représentation adéquate à la radio. Le leader étudiant Abbie Hoffmann exhorta les hippies et les membres de mouvements subversifs à mettre en place une « *guérilla radio*[35] ». Mais cette conception plutôt théorique, unidimensionnelle de la radio n'était encore que le hobby de quelques étudiants anachorètes. Des DJ comme Tom Donahue permirent à des émetteurs FM sur ondes ultra-courtes de diffuser de la musique underground et de connaître une énorme popularité. Les nouvelles de la « guérilla » étaient issues de disques et parlaient de réalités qui reléguaient loin derrière elle le monde des discours et des pamphlets.

Cependant, on avait amélioré non seulement la technique d'enregistrement et de reproduction en studio, mais aussi les instruments de musique. L'auteur américain Robert Palmer décrit la manière dont, au milieu des années 30, l'instrument traditionnel qu'était la guitare fut transformé par l'amplificateur en un instrument solo, avant de devenir pour l'« *electric music* » (le rock'n roll) l'instrument de la musique pop par excellence. « Depuis les années 60, les fans de rock'n roll sont devenus, ipso facto, des fans de guitare.[36] » Bien que l'utilisation artistique de la guitare électrique fût fondamentalement différente chez des guitaristes comme Eric Clapton, Jimi Hendrix, Duane Allman ou Keith Richards, tous travaillaient néanmoins sur un instrument simple et identique, essayant de créer un univers sonore à partir de six cordes et de la technique qui lui était associée.

L'invention du synthétiseur apportait avec elle la promesse d'un espace illimité de notes et de sons. Au début des années 50 déjà, des musiciens comme Stockhausen tentèrent d'utiliser les capacités sonores des installations électroniques. Un récit de Stockhausen montre à quel point les débuts de la musique électronique furent difficiles et tortueux : arrivé à Paris à 23 ans, il put avec son collègue Pierre Schaeffer « expérimenter systématiquement tout ce qui s'y faisait en musique concrète » : dans une cave, « avec un générateur de fréquence, j'ai fabriqué de façon systématique les premiers spectres sonores en superposant des sons sinusoïdaux, c'était un travail extrêmement ardu (il n'y avait pas de magnétophone dans le studio, et je devais copier chaque spectre sur un disque, et ainsi de suite d'un disque sur l'autre !)[37] ». Il fallut attendre une bonne quinzaine d'années pour pouvoir utiliser sans trop de difficultés les synthétiseurs dans la musique pop. Ce genre de galère – se battre avec une technique récalcitrante – n'avait jamais

vraiment eu lieu dans la pop, à l'exception peut-être de quelques morceaux de Kraftwerk.

Une nouvelle ère de la pop commençait avec la génération des synthétiseurs plus élaborés, qui trouvèrent leur premier emploi dans les projets, ambitieux intellectuellement, de groupes d'étudiants comme Pink Floyd et Kraftwerk. « L'époque actuelle est grandiose, surtout pour les musiciens », disait Ralf Hütter de Kraftwerk, qui se réjouissait des possibilités d'expression « incroyables » qui s'offraient à lui. « Au XIXe siècle, ce job devait être super chiant : tous ces gens le cul sur une chaise en train de gratter leurs violons – quelle idée terrifiante ! Aujourd'hui au contraire, n'importe qui un peu versé dans la technique est un sorcier dans l'univers du son ! [38] ».

Dans la musique électronique contemporaine, la technologie joue également un rôle décisif dans le travail de composition. Boulez invite les scientifiques et les musiciens à une collaboration dont le produit devrait faire naître une musique neuve, innovante : « Au final, la création musicale demandera d'une manière ou d'une autre l'apprentissage du langage de la technologie, et même son appropriation. (…) En d'autres termes, la création musicale provoquera la création de la technologie musicale qu'elle nécessite. [39] » Boulez écrivait cela en 1977, au moment même où Kraftwerk programmait l'album *Mensch-Maschine* et où les DJ commençaient justement à inventer le hip-hop.

Après Kraftwerk, les DJ devinrent les nouveaux sorciers technologiques de la pop. En utilisant au début des tables de mixage qui étaient encore assez rudimentaires et une approche relativement orthodoxe des platines, ils commencent à la fin des années 60 à mixer de la soul, du funk et du r&b pour en faire une musique nouvelle. Le disco, en tant que culture DJ, se sert surtout des nouveaux instruments électroniques, tels que les synthétiseurs et les boîtes à rythme, pour fabriquer un son synthétique qui est le témoignage technique de sa contemporanéité. Les premiers DJ, qui réussissaient dans leurs mixes à créer un son singulier, trouvèrent d'abord leur voie en faisant un détour par la production de disques, et non par un développement suivi de leur travail de DJ.

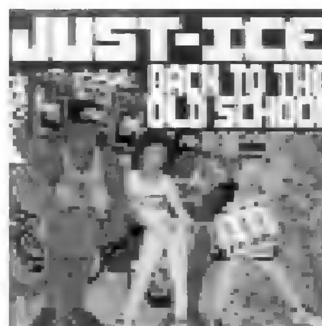
Le maxi [12 pouces] fut le premier média de la culture DJ – une forme de disque conçu par des DJ pour des DJ, et qu'ils pouvaient désormais produire eux-mêmes –, permettant au remix de s'imposer comme forme artistique.

Pourtant, les DJ hip-hop furent les premiers à s'apercevoir que les deux platines n'étaient pas seulement capables de fournir un mélange personnalisé de musiques déjà existantes, mais qu'elles pouvaient donner le jour à quelque chose de complètement singulier et de nouveau. Quel type de sons une platine et un disque peuvent-ils produire ? C'est là une question déjà soulevée par Moholy-Nagy dans les premières années du siècle, née de l'insatisfaction à l'égard d'un système sonore limité, puis posée à nouveaux frais par les DJ. La question n'était pas animée par des considérations artistiques ou théoriques, elle était l'expression de la situation de ghettos où deux platines disques et une table de mixage constituaient des objets rares et précieux. Des objets précieux qui furent d'abord utilisés pour sonoriser des fêtes, mais qui, au fur et à mesure que ces fêtes se développaient et s'organisaient, furent reconnus comme des instruments de musique à part entière. Les graffitis, la breakdance et le rap formaient autour des deux platines et de la table de mixage un nouvel ordre esthétique révolutionnaire. Selon Tricia Rose, le hip-hop est le produit de la convergence de la tradition culturelle des Noirs, de la transformation postindustrielle de la vie urbaine et de l'état de la technologie. À cet égard, Rose remarque que de nombreux musiciens de hip-hop étaient des techniciens expérimentés, rôdés à la réparation et à l'entretien de la nouvelle technologie que possédaient les plus privilégiés, mais qui se mirent à utiliser cette même technologie dans le sens d'une « alternative cultural expression [40] ». On trouve donc au commencement de la musique hip-hop des techniciens et des ingénieurs frustrés.

Grandmaster Flash bricola sa propre installation, modifia sa table de mixage et fit de la *beat box* un élément constitutif du hip-hop. Des trois premiers DJ du hip-hop, l'électricien expérimenté fut celui qui imposa les innovations techniques et les intégra à l'esthétique de la musique DJ. Kittler invitait les incrédules, qui appréciaient encore la beauté des canons lasers et des sampleurs à l'aune d'une conception issue d'un art plus ancien, à ouvrir les couvercles de tous ces appareils techniques. En dévissant les boîtes noires, n'importe qui peut se rendre compte que ce qui s'y passe n'a rien avoir avec l'art, qu'il y va bien plutôt de « sa fin dans un traitement de données qui prend congé de l'humain [41] ». Grandmaster Flash ouvrit tous les couvercles et se bricola son système en fonction de ses propres besoins. Une partie des DJ devait suivre cette passion pour l'ingénierie : Richard James, l'enfant prodige de la techno qui, adolescent, fabriqua lui-même son sampleur, en est un exemple révélateur. Mais Grandmaster Flash, non plus que







La louange des moyens de production (pochettes de disque)

son jeune descendant dans la lignée des ingénieurs DJ, n'ont jamais vu dans le « traitement de données » appliqué à la musique une façon de prendre congé de l'humanité. À l'inverse de Kittler, qui venait de la grande littérature et du jazz lorsqu'il aborda le high-tech, Grandmaster Flash et James avaient grandi dans un monde sonore entièrement transi de technique. Pour eux, la nouvelle technologie n'était pas un congé donné aux hommes, mais le commencement d'une ouverture aux hommes avec lesquels cette musique leur permettait de communiquer. Plus encore, le disque, du simple moyen de stockage qu'il était, se métamorphosait en un vecteur de transmission puisqu'il permettrait aux ghettos de New York et de Los Angeles, grâce aux morceaux de rap pressés sur vinyle, de communiquer entre eux. Le gramophone avait tout juste cents ans lorsque les DJ du Bronx découvrirent que l'on pouvait l'employer à autre chose qu'à passer des disques. Cette redécouverte ludique du tourne-disques soutira d'étranges bruits aux vinyles, et se produisit alors la métamorphose de l'appareil de reproduction en un instrument. L'utilisation non orthodoxe, à l'encontre des modes d'emploi, fut récompensée par des sons que l'on n'avait jamais entendus jusque-là. À l'origine, le scratch du diamant en rythme avec le breakbeat servait à accentuer lourdement la structure rythmique. Comme pour toutes les innovations, qu'elles soient de nature technique ou ludique, le primitivisme se transforma rapidement en une magistrale dextérité artistique.

La technique n'était pas quelque chose dont il fallait avoir peur – et encore moins dans les ghettos. Heidegger voyait dans l'essence de la technique moderne une métaphysique qui rendait les hommes étrangers à la vérité et au dévoilement. Heidegger parle d'arraisonnement pour désigner le mode de cette révélation « qui régit l'essence de la technique moderne et n'est lui-même rien de technique [42] » mais une forme particulière de métaphysique de la civilisation occidentale, qui repose sur les sciences modernes de la nature. Cet arraisonnement « nous masque l'éclat et la puissance de la Vérité. Le destin qui envoie

dans le commettre est ainsi l'extrême danger. La technique n'est pas ce qui est dangereux. Il n'y a rien de démoniaque dans la technique, mais il y a le mystère de son essence. C'est l'essence de la technique, en tant qu'elle est un destin de dévoilement, qui est le danger[43] ». Dans son désespoir, Heidegger trouve refuge dans un vers de Hölderlin qui dit que « là où est le danger, là aussi croît ce qui sauve ». « Néanmoins, la méditation humaine peut considérer que ce qui sauve doit toujours être d'une essence supérieure, mais en même temps apparentée, à celle de l'être menacé (...). Plus nous nous approchons du danger, et plus clairement les chemins menant vers "ce qui sauve" commencent à s'éclairer. Plus aussi nous interrogeons. Car l'interrogation est la piété de la pensée. [44] » Heidegger, en ennemi conservateur du progrès et en prophète réactionnaire du retour, s'inquiète pour les hommes parce que, philosophe du XXe siècle, il voit aussi avec quelle rapidité ce monde évolue – et cela avec une technologie qui reste pour le philosophe complètement étrangère et incompréhensible. Sa distance à l'égard de la technique et son incompréhension laissent le champ libre à la peur et à un sentiment d'insécurité. Qu'il faille au fond donner raison à Heidegger lorsqu'il met en garde contre les dangers de la technique moderne, cela est évident mais pas uniquement depuis Hiroshima et Tchernobyl. Il est toujours possible, contre la domination des technocrates et des technopositivistes, d'avoir recours à la critique fondamentale de Heidegger, mais en rester à cette critique à la fin du XXe siècle est à la fois absurde et inefficace. D'autres penseurs, non réactionnaires, comme Marcuse et Horkheimer, ont eux aussi été saisis par cette peur du développement technologique au XXe siècle. En 1947, dans sa *Critique de la raison instrumentale*, Horkheimer redoute que la progression de la technique « ne s'accompagne d'un processus de déshumanisation » et que le progrès ne menace de détruire le but même qu'il doit réaliser : « l'idée de l'homme[45] ». Horkheimer et Adorno unissent leur plainte et leur crainte que la rationalité technique ne soit « la rationalité de la domination même » et donc « le caractère coercitif de la société aliénée[46] ». Le danger d'une industrie de la culture nivelant et standardisant tout ce qu'elle touche est mise en rapport dans la *Dialectique de la raison* avec la pénétration croissante de la technique dans le processus de production. La victime de cette évolution est l'œuvre dont la logique ne se distingue plus désormais de celle du système social. « L'unité radicale de l'industrie culturelle annonce de toute évidence celle qui s'amorce dans la politique. [47] » L'alignement des nouvelles technologies sur l'industrie de la culture

et la logique politique des classes dominantes apparaît ainsi comme le signe avant-coureur d'une nouvelle « barbarie ».

Les DJ pervertissent par leur travail aussi bien la logique de cette nouvelle technologie que celle de l'industrie de la culture. Leur utilisation hérétique des modes d'emploi et leur prise de distance délibérée vis-à-vis des objectifs de l'industrie de la culture (ce qui peut passer par leur reprise détournée et pervertie) mine l'unité totalitaire redoutée par Horkheimer et Adorno, mais, certes, sans pour autant parvenir à lui échapper complètement. C'est qu'en effet la capacité d'absorption et de standardisation de l'industrie de la culture croît avec la résistance qu'on lui oppose.

Les artistes de la culture DJ constituent au sein de la musique pop la première avant-garde artistique qui recode la technologie moderne. L'art vidéo et informatique s'y était essayé lui aussi, mais les artistes avaient continué à utiliser ces médias dans le sens des modes d'emploi des fabricants. Les rebelles de la techno du Bronx n'étaient familiers ni des modes d'emploi ni des manifestes avant-gardistes qui, diffusés en masse au début du XXe siècle, appelaient à la conquête de la technique par les arts. La probité intellectuelle commençait chez eux par une simple question : qu'est-ce que c'est qu'une platine et de quoi est-elle capable ? Ils se demandèrent alors ce que pourraient donner deux platines, si on les reliait par une table de mixage. Puis ils se demandèrent encore tout ce qu'une aiguille reliée à un amplificateur pourrait bien produire sur un disque vinyle. Et c'est ainsi, en se posant toujours et encore de nouvelles questions, que les DJ du ghetto se frayèrent un chemin vers une nouvelle esthétique musicale. Et parce que les DJ des ghettos n'étaient pas des philosophes qui se contentent de poser des questions mais des praticiens, des DJ et des électriciens expérimentés, ils ne se sont interrogés qu'un bref instant et sont tout de suite passés à l'essai. La probité dans le questionnement allait de paire avec la probité concrètement à l'œuvre dans une pratique.

Souvent, les hommes réagissent à la technique de la façon dont les techniciens attendent des utilisateurs qu'ils le fassent. Pour une grande partie de l'art vidéo et informatique, avec sa fantaisie sans queue ni tête, les firmes de fabricants n'ont d'intérêt que si elles peuvent devenir l'occasion d'un gag publicitaire. L'industrie de l'électronique et du high-tech se pare d'une avant-garde qui plane un peu, adore la technique et oublie en chemin où elle voulait en venir au juste avec cette

technique. La concentration quasi exclusive sur le hardware et le software relègue le produit artistique au rang des accessoires. La gestuelle des DJ hip-hop, leur façon de bousiller l'aiguille en scratchant sur les disques, de faire tourner le disque dans le sens inverse de celui du moteur ou simplement de régler à la main la vitesse du disque sur le bord de la table – tout cela était au début une façon de violer la technique. Beaucoup de platines, de diamants, d'enceintes et d'ampli furent sacrifiés dans le seul but de sonder les ressources de la technique. Si quelque chose était cassé, il y avait toujours quelqu'un au sein de la « communauté » qui pouvait réparer le dommage engendré par l'expérimentation. Un acte courageux et autonome de redéfinition transformait la platine en instrument. Magritte avait peint « Ceci n'est pas une pipe » sous l'image d'une pipe, indiquant par-là le caractère irréel de l'art. Les DJ disaient de leur côté : ceci n'est pas un appareil de reproduction, ceci est un instrument, un simple appareil, qui n'a l'air de rien, mais qui permet de produire tant de choses si l'on est assez créatif. Ils indiquaient ainsi le caractère réel de l'art et d'une culture pop qui n'avait pas peur de la technique. Jusque-là, c'était des ingénieurs et des bricoleurs qui avaient inventé les synthétiseurs et les guitares électriques ; avec le DJ, l'artiste inventeur faisait irruption dans l'histoire de l'art.

Grandmaster Flash bricola minutieusement un crossfader sur la prise casque pour pouvoir entendre les beats du disque qui ne passait pas sur les enceintes et qu'il voulait insérer dans le mix qu'il était en train de faire. À ce moment-là, on trouvait déjà sur le marché une table de mixage relativement élaborée qui offrait cette possibilité de pré-écoute, mais c'est à la culture hip-hop qu'il revient d'avoir innové techniquement et d'avoir su la configurer selon ses propres besoins. Les platines furent réinventées entre les mains des DJ, et l'industrie de l'électronique ne tarda pas à construire des platines correspondant aux exigences des DJ, reprenant ainsi comme un acte créateur ce qui avait d'abord été une sorte de viol. L'utilisation non orthodoxe de la technologie permettait d'engranger des dividendes.

La transformation de la *beat box* se déroula sensiblement de la même manière. Grandmaster Flash monta une boîte à rythme achetée à un batteur sur une table de mixage qu'il avait déjà équipée d'un système de pré-écoute. Pour la première fois, la boîte à rythme allait élargir l'horizon originellement plutôt étroit de la musique DJ : c'était le premier véritable instrument utilisé par les DJ. Comme on l'a vu au cours de notre digression du côté de l'histoire des machines ryth-

miques, il existait déjà, à la fin des années 70, lorsque Flash utilisa pour la première fois la boîte à rythme, des appareils beaucoup plus évolués ; mais, là encore, c'est la façon spécifique dont les DJ s'approprièrent cette technologie qui fit de la beat box l'instrument de référence pour produire les breakbeats de l'old school. Au cours du développement de la culture DJ, nombreux sont ceux parmi ces produits anachroniques, qui, d'abord utilisés par manque de nouveaux appareils, devinrent ensuite les machines de références des sons originaux, propres à chacun des différents types de musique DJ. Le destin des batteries électroniques Roland 303 est sans doute exemplaire en ce sens : elles rendirent possible l'acid house et sont encore utilisées aujourd'hui par les artistes lorsqu'ils ont besoin de sons proches de l'acid.

L'absence de techniques plus récentes, donc plus coûteuses, força en retour l'intérêt pour la technologie déjà disponible. Grandmaster Flash dut mendier auprès d'un des premiers DJ disco la permission d'utiliser sa table de mixage. Les DJ des ghettos durent se battre pour obtenir par eux-mêmes chaque progrès technique. Cette lutte engendra une relation familière avec la technologie, qui allait faire du hip-hop, et plus tard de la house et de toutes les autres formes de la musique DJ, une sorte de poésie hardware. Les DJ hip-hop gardaient jalousement leurs installations à l'abri du regard de leurs concurrents, donnaient aux platines des surnoms comme « Wheels of Steel One and Two » [« Roues d'acier un et deux »], et au cours des combats (*battles*) qu'ils se livraient entre eux, il n'était pas rare de les entendre se crier mutuellement au micro le nombre de watts de leur sound system. Ainsi, Kool DJ Herc resta pendant longtemps le numéro un incontesté parmi les DJ, parce que ses enceintes et ses amplis avaient plus de volume que ceux de ses concurrents. Au milieu des années 70, ces *battles* fonctionnaient comme des courses de voitures, où l'emportait surtout celui qui disposait du moteur le plus puissant. Les finesses du mixage étaient secondaires. La dextérité des DJ ne présenta un véritable intérêt qu'à partir du moment où les DJ les plus importants furent équipés d'installations comparables.

Les premiers raps rimant sur les breakbeats sont des éloges du DJ et de son sound system. Avant de parler de violence et de sexe, du ghetto et de la pauvreté, de l'amour et du désespoir, le hip-hop s'enthousiasma pour les enceintes, les vinyles et les platines. Et quand les DJ s'améliorèrent et devinrent de plus en plus virtuoses dans l'utilisation des platines, les MC durent capter l'attention des auditeurs et la détourner de l'art du DJ, en jouant de la rythmique de leur art oratoire,

afin d'entretenir l'ambiance de la fête. Pourtant, beaucoup de B-Boys et de fly girls [équivalents féminins du B-Boy, *N.d.T.*] restaient « scotchés » à l'écoute de ces bruits jusqu'alors inconnus qui réussissaient à sortir de ces vieux disques et de deux platines ordinaires. Alors que le graffiti était techniquement immédiatement reconnaissable comme une peinture à la bombe, les actions des DJ restèrent au début assez mystérieuses. Cela changea vite, puisque tous les DJ célèbres commencèrent à faire école et à transmettre leur savoir à leurs élèves.

Lorsque les DJ eurent jeté les bases techniques du hip-hop – avec la boîte à rythme, les platines et la table de mixage – et tous les fondements de sa pratique effective – avec les scratches, le mix et le back spinning –, le centre de gravité de la musique se déplaça des breakbeats vers les rimes. Les MC reléguèrent les DJ au second plan. Les paroliers et les auteurs faisaient oublier par leur verbe puissamment évocateur que les ingénieurs DJ et les techniciens étaient ceux qui leur avaient permis d'entrer en scène. Les dédicaces et les marques de respect adressées aux DJ connurent un net déclin, et les paroles des MC étaient le plus souvent inspirées d'une veine poétique héroïque, toute à la gloire de leur propre puissance verbale et plus généralement du pouvoir qui y était apparemment lié. Le premier disque de rap à connaître le succès fut produit par un groupe un peu hétéroclite de MC – ce n'était pas le projet d'un unique et célèbre DJ. Le Sugar Hill Gang ne sortait pas du Bronx et n'éprouvait aucun respect pour les inventeurs du hip-hop. Il fallut attendre une bonne année pour que Grandmaster Flash et Afrika Bambaataa contre-attaquent avec leurs propres tubes.

Mais pas même eux ne purent empêcher que les MC deviennent désormais le centre d'intérêt du public aussi bien que de l'industrie. Un type avec un micro à la main, voilà qui se rapprochait nettement plus de l'idée qu'on se faisait habituellement d'une pop star, bien plus que le DJ courbé au-dessus de ses deux platines, sans arrêt en train de fouiller dans ses caisses de disques. La promotion et la commercialisation de technophiles plutôt réservés, totalement plongés dans la musique, étaient bien plus difficiles à accomplir que celles de grandes gueules vantardes, et c'est ainsi que l'industrie du disque préféra poussa les MC sous les feux de la rampe. La musique breakbeat se transforma en rap.

Bien sûr, le travail du DJ restait décisif dans la réussite d'un morceau ou la qualité d'un groupe, mais beaucoup de morceaux d'old school avaient peu d'instrumentation, ou bien n'étaient soulignés que par une simple ligne de basse. Aujourd'hui, ces productions paraissent bien pauvres et monotones.

L'utilisation du sampleur par Afrika Bambaataa donna en 1981 un nouveau souffle à la technologie DJ. Le sampleur n'était pas l'invention d'un DJ créatif du ghetto, mais le produit du high-tech numérique qui ne devenait accessible aux musiciens de hip-hop que s'ils pouvaient sortir de leur isolement involontaire dans le ghetto. Avec le sampleur, le DJ n'avait à perpétrer aucun viol sur le mode d'emploi, dans la mesure où les capacités d'enregistrement et d'arrangement de l'appareil semblaient correspondre exactement à ce que les DJ avaient construit jusqu'alors de leurs propres mains avec la table de mixage. Avec le sampleur et les séquenceurs, les boucles pouvaient être répétés à l'infini, et les breakbeats ne requéraient plus un travail de concentration et d'attention pénible et fastidieux. Mais, un peu comme la peinture avait paru d'abord devenir obsolète avec l'invention de la photographie, avant de s'apercevoir qu'il lui fallait s'assigner d'autres tâches que la représentation, le DJ allait pouvoir désormais se préoccuper davantage de l'ornementation musicale des breakbeats. Le développement des machines rythmiques y contribua en grande partie, et en très peu de temps, plusieurs appareils high-tech endossèrent les fonctions classiques du DJ old school, sans pour autant en remettre l'activité en question. Car les DJ avaient effectivement été les premiers à faire un usage intéressant de ces nouvelles technologies et à expérimenter avec elles. Le scratching et le mixing restaient une armature créatrice dans l'utilisation des machines. Ici non plus, la technologie de production ne pouvait conduire à une aliénation, parce qu'elle n'était pas conçue a priori comme un problème, mais comme le point d'appui de tout le travail de composition.

Au milieu des années 80 apparut la seconde grande impulsion de la musique hip-hop, et de nombreux sceptiques, qui avaient d'abord dénoncé dans le rap un papillon éphémère et original de la pop, furent bien obligés de reconnaître, même tardivement, l'immense potentialité musicale que recelait le hip-hop.

La révolution fondamentale qu'accomplit le hip-hop fut d'être une musique qui n'avait pas été créée par des instruments, mais par l'association de deux machines de reproduction. En tant que produit, le hip-hop était la première musique purement musicale (alors que le disco ne méritait ce statut que par le biais de ses racines DJ), une musique qui n'était donc constituée que de parties d'autres musiques plus anciennes. Tous les appareils techniques que le hip-hop utilisait servaient toujours d'abord à la reproduction de sons mémorisés ou enregistrés,

et ils ne devinrent des instruments qu'à travers leur mode d'utilisation, leur application, leur combinaison et leur mise en réseau. Seule la boîte à rythme fait exception – quoiqu'elle aussi fît fonction à l'origine moins d'instrument que de compteur de mesures. L'autoréférentialité de l'art, caractéristique majeure de la culture moderne et postmoderne, était techniquement inhérente au hip-hop.

Mais là où, chez ces artistes, ce renvoi à soi propre à la modernité classique revêtait un enjeu philosophique, tenter de découvrir et de définir l'essence de l'art en question, cette autoréférence devenait pour la postmodernité le vecteur de l'irruption joyeuse d'une irresponsabilité ludique de chaînes signifiantes ne se rapportant qu'à elles-mêmes. « Qu'est-ce que la peinture ? » s'interrogeaient les carrés blancs sur fond blanc de Casimir Malevitch, « Qu'est-ce que l'art ? », demandaient les ready-mades de Marcel Duchamp tandis que l'historicisme architectural d'un James Stirling posait moins des questions qu'il ne racontait des histoires joyeuses. On range habituellement le hip-hop et les autres formes de la musique DJ, en raison de leur électricisme, sous la catégorie des pratiques culturelles postmodernes. Il est certain que rien ne laisse un DJ plus indifférent que l'idée que tel philosophe, lors de tel colloque, a rattaché son travail à telle ou telle tradition. Il faut pourtant noter que l'électricisme et l'historicisme des DJ ne doivent pas être considérés isolément en tant que tels, ils ne valent que comme la conséquence d'une technique de production. Les platines reproduisaient, tandis que les planches à dessin de James Sterling étaient les mêmes que celles devant lesquelles Mies van der Rohe s'asseyait avant lui : l'historicisme-électricisme était donc ici une construction purement intellectuelle et une question de goût, et non quelque chose qui dérivait de la technologie de production. Et tandis que l'historicisme des architectes postmodernes ne touchait pas aux principes esthétiques fondamentaux de la construction des bâtiments, l'électricisme DJ créait un genre musical nouveau.

Avec le sampling, un nouveau chapitre de son histoire commence à s'écrire non seulement pour le hip-hop, mais pour la culture DJ et la musique pop en général. Le recodage des platines et de la table de mixage avait été inauguré pour le hip-hop par une petite communauté du Bronx. Lorsque le rap atteignit le reste du monde, les musiciens et les DJ d'Europe et des États-Unis se mirent d'abord à copier le style old school orthodoxe, avant de le transformer progressivement pour arriver enfin aux œuvres abouties et indépendantes de Soul II Soul et de Massive Attack. Chacun de ces DJ novateurs lisait, à sa

manière bien à lui, les modes d'emploi des appareils. Cette appropriation à chaque fois singulière de la technologie fut un facteur décisif de la diversification qui eut lieu dans la musique DJ à partir de 1987.

Des noms de groupe comme Digital Underground ou 808 State montrent à quel point les fondements techniques de leur production ont marqué l'esthétique de tout ces projets. Des groupes de hip-hop comme EPMD se firent photographier pour la pochette de leur album *Strictly Business* devant un équipement de studio étincelant, indiquant clairement que leur système de référence était moins le ghetto (que l'on pouvait voir sur de nombreuses autres pochettes de hip-hop) que le lieu où on mettait en boucle des lignes de basse et où on samplait les guitares funk. La conquête de la pop par le DJ tenait notamment au fait qu'en très peu de temps la nouvelle technologie – c'est-à-dire les sampleurs, les ordinateurs et les tables de mixage – étaient devenus financièrement abordables. Les premiers DJ devaient encore, on l'a vu, se bricoler eux-mêmes leur installation avec des bouts de ferraille ; les DJ qui arrivèrent ensuite et qui n'étaient pas issus du ghetto, mais plutôt de petits lotissements pavillonnaires, avaient déjà, lorsqu'ils étaient adolescents, monté chez eux leur propre mini studio. M/A/R/R/S, Bomb The Bass et Coldcut sont les premiers exemples de ces *bedroom producers* qui, à la fin des années 80 et au début des années 90, émergèrent par milliers et vendirent leurs morceaux à des petits labels indépendants. Dans une culture dancefloor à la croissance exponentielle, ces producteurs DJ prirent la place que les groupes de guitares avaient occupée avant eux dans la culture rock. Alors qu'auparavant, la plupart des jeunes gens cools rêvaient de devenir chanteurs ou guitaristes d'un groupe de rock, ils rêvaient désormais d'être DJ, de passer des disques dans des fêtes ou des clubs, et de passer leurs journées à composer de nouveaux morceaux sur leur ordinateur.

Après les rois de la production comme Martin ou Spector, les musiciens de Pink Floyd et Kraftwerk furent les premiers grands ingénieurs de la pop. Ce n'est pas un hasard si trois des quatre membres originels de Pink Floyd étaient étudiants au Londoner Polytechnicum, où ils furent diplômés en architecture, une discipline située exactement à la frontière entre les arts plastiques et l'ingénierie. Syd Barret, qui avait étudié l'art et non l'architecture, trancha quant à lui le jeu de balancier entre l'art et la technologie en faveur de l'art. Sa folie géniale donna au premier album des Pink Floyd sa puissance d'explosion extatique de la conscience, avant qu'elle ne le catapulte hors du groupe

dès 1968. Mais les voyages aux frontières de la perception acoustique n'étaient pas que des hallucinations dues à des trips au LSD un peu prolongés : ils s'étaient toujours également alimentés à la prise de courant. Pink Floyd utilisa comme aucun groupe ne l'avait fait auparavant tous les acquis de la distorsion et du traitement des sons. Ils dévissèrent leurs ampli, boostèrent les installations, firent violence à leurs instruments électroniques et utilisèrent la table de mixage comme un « cinquième instrument[48] ». Et ce fut pourtant Barret, le non-technicien dingue, qui conféra au groupe – si l'on en croit le fan et expert de Pink Floyd qu'est Kittler – une longueur d'avance technique grâce à son Azimuth Coordinator : « Comme le nom l'indique déjà, l'Azimuth-Coordinator était un système sonore qui permettait de placer n'importe quel événement, piste ou strate de la masse sonore dans n'importe quelle position, variable selon les trois dimensions de l'espace, et de le rendre audible. [49] ». Au milieu des années 60, Pink Floyd avait surclassé, techniquement et de ce fait esthétiquement, le reste du monde de la musique. Sur la pochette de leur chef d'œuvre *The Dark Side of the Moon*, la liste des trois membres du groupe est suivie de l'abréviationVCS 3, un remerciement aux synthétiseurs qui avaient permis au groupe de réaliser leur envol poétique sur la face sombre de la lune. Mais pour Kittler cela n'allait pas assez loin. Il aurait aimé voir les schémas de connexion des installations musicales prendre carrément la place des auteurs des textes et des compositeurs. Ce plaisir ne lui sera accordé qu'avec les DJ de l'acid house qui arborèrent sur leurs t-shirts les fonctions de leur batterie électronique, la Roland 303.

Kraftwerk remplaça Pink Floyd à la tête de l'avant-garde techno, incarnant après la brume endroguée des hippies britanniques le sobre esprit ingénieur allemand. Les deux têtes pensantes de Kraftwerk, Hütter et Schneider, furent d'abord étudiants d'une grande école de musique, avec son incontournable apprentissage du solfège, avant de se perdre progressivement, au cours de leur confrontation avec les synthétiseurs et les ordinateurs, dans les circuits de connexion qui allaient les transformer en hommes-machines. Comme Pink Floyd et son exégète, Kittler, Kraftwerk est issu de la tradition culturelle occidentale. En intellectuels et en artistes fascinés par les capacités créatrices de la nouvelle technologie, ils ont entièrement pris parti pour ce monde nouveau, sans oublier pourtant qu'ils avaient été socialisés d'une façon tout à fait différente.

Les DJ sont les premiers ingénieurs de la musique qui n'introduisent dans leur travail aucun savoir culturel. Ce ne sont pas des musi-

ciens expérimentés, ils ne savent jouer d'aucun instrument et rarement lire les notes de musique, mais ils peuvent en revanche réparer des téléviseurs et, en bricolant un peu, monter une table de mixage. Les DJ des années 1987 et suivantes sont par ailleurs les premiers enfants à avoir grandi depuis leur première enfance avec la télé, les chaînes stéréos (qui existaient déjà depuis le milieu des années 60), puis avec les ordinateurs. De plus, les DJ d'aujourd'hui se sont socialisés au milieu des jeux vidéo, des lecteurs CD, des magnétoscopes et des ordinateurs portables [*laptops*]. La tradition culturelle occidentale a perdu toute consistance pour eux. Ils ont grandi avec le high-tech et ont appris tout naturellement à l'utiliser. Pour qui a vu des spécialistes d'ordinateurs de 14 ans, qui gagnent avec la programmation plus d'argent que leurs parents, il est évident qu'est en train de monter une nouvelle génération d'intellectuels et de technocrates qui n'a pas un goût très marqué pour les vieux systèmes d'écriture et de notes — et ceci non par paresse, mais par manque de temps. Dans le domaine des anciens modes d'enregistrement, il n'y a plus grand-chose d'enthousiasmant, alors que des possibilités infinies sont encore en attente dans les mondes merveilleux du numérique. Pink Floyd et Kraftwerk se convertirent de la culture classique au territoire souverain des techniciens et des ingénieurs du son. La question sera à l'avenir de savoir si l'on trouvera encore des producteurs DJ qui, sans renoncer à leur pratique esthétique progressiste, se donneront encore la peine de faire retour sur la culture classique.

Dans son ouvrage mi-scientifique, mi-mythologique, *La Troisième Vague*, Alvin Toffler propose une vision de l'avenir. La troisième vague de la civilisation signifie la fin de la société industrielle et le passage à une nouvelle ère de l'humanité, où tout, selon la conception de Toffler, de la vie quotidienne jusqu'à la culture et la technologie, est radicalement transformé, pour déboucher sur une société nouvelle, meilleure et plus pure – comme on peut le lire sur la quatrième de couverture. Pour que cela réussisse, les initiateurs et les pionniers de cette nouvelle civilisation doivent gagner le combat qui les oppose aux représentants de l'ancienne et deuxième vague. Toffler baptise l'avant-garde de ces hommes nouveaux les techno-rebelles. Ces rebelles sont écologistes, humanistes et antinationalistes. Leurs leaders sont le plus souvent des représentants éclairés de l'intelligence technique. « Les techno-rebelles, qu'ils le reconnaissent ou non, sont des agents de la troisième vague. Ils ne vont pas disparaître mais se multiplier dans les années à venir. [50] »

Toffler écrivait cela en 1980, ce qui en fit l'un des auteurs culte de la scène techno et house du milieu des années 80. Douze ans plus tard paraît le premier guide des techno-rebelles, publié par la revue *Mondo 2000*. Elle avait d'abord été le fanzine des nouveaux hippies de l'informatique qui, comme leurs aînés, s'étaient formés en Californie, mais elle est rapidement devenue la plus importante revue des cyberpunks, des hackers et des techno-nomades, dont les rêves numériques aspiraient à la fin d'un XXe siècle ennuyeux.

Les concepteurs de *Mondo 2000* se voient comme l'avant-garde d'une révolution culturelle, « la jeunesse branchée alimentée par la technologie ![50] ». L'évolution technologique eu lieu si rapidement que presque chaque forme de style de vie alternatif pouvait y trouver sa petite place. De plus, il ne fallait pas abandonner le développement rapide et nécessaire du high-tech aux ingénieurs et aux technopositivistes des grandes compagnies et de l'armée. Les rebelles ne pouvaient intervenir dans l'évolution des choses que s'ils étaient prêts à travailler avec les nouvelles technologies. Un dictionnaire, intitulé « A User's Guide To The New Edge » par les auteurs de *Mondo 2000*, fait de cette confrontation avec les ordinateurs et d'autres équipements high-tech un style de vie et une vision du monde. L'ouvrage traite des drogues et des aphrodisiaques, du sexe virtuel, du cyberespace et du graphisme assisté par ordinateur, mais aussi des stratégies culturelles à adopter dans l'avenir techno. Le hip-hop et la house s'y voient consacrés chacun un chapitre entier.

La stratégie esthétique d'appropriation comme « marque du postmodernisme[52] » ne se réalise après Duchamp et Warhol qu'avec le sampleur. L'art postmoderne est défini par les philosophes des sciences de l'informatique comme l'acte d'appropriation d'idées, de matériaux et de données issues d'une « base de données » existante et constituée d'informations et d'expériences dont il s'agit de faire quelque chose de singulier. L'incursion de l'appropriation par le courant dominant est dû à cet appareil d'enregistrement numérique. « Les médias ont mis en avant la réalité virtuelle en tant que technologie centrale du New Edge, but je dirais que la technologie centrale est le sampleur numérique[53] », écrit le penseur en chef de Mondo, qui répond au nom de R. U. Sirius, indiquant ainsi à quel point les techno-rebelles qui ne sont pas musiciens se réfèrent à la pratique esthétique des DJ. Le hip-hop comme cyberpunking : « Le sampling est la phonétique du piratage à travers une base de données. Il implique une certaine anarchie fonctionnelle qui est, pourrait-on avancer, bénéfique à l'âme [*soul*][54] ».

Ce hacking des banques de données, associé à une anarchie fonctionnelle, s'explique aussi selon le « User's Guide » par la pratique esthétique de la déconstruction : « La déconstruction consiste à prendre des textes parlés, ou des phénomènes culturels, et à voir ce qu'ils sont réellement dans un contexte social, politique et sexuel. En pratique, la déconstruction est une performance… [55] ». Et le hip-hop réalise cela précisément en bouleversant et en mettant en question les codes linguistiques et les modes de perception acoustique traditionnels.



Mondo 2000

Mais plus que du hip-hop, les techno-rebelles se sentent proches de la musique house, qu'ils considèrent et incluent dans le contexte du mouvement planétaire techno hippie. Ce qui est visé par là n'est sans doute pas le son house traditionnel de Chicago, de New York ou de Detroit, mais le nouveau son rave synthétique, à apprécier avec beaucoup d'ecstasy. Cette nouvelle drogue chimique constitue la différence la plus remarquable entre les anciens et les nouveaux hippies ; pour le reste, il s'agit de la même vieille « éthique de l'amour avec un nouvel accomplissement high-tech [56] ». Cette danse enivrée jusqu'à l'extase conduisit à un nouveau culte, qualifié de « techno-shamanique ». Les techno-rebelles découvrent avec fascination que le nombre de bpm en vigueur (120 par minute) correspond exactement au rythme cardiaque d'un enfant dans le ventre de sa mère. Avec de telles références, toute la culture high-tech est ramenée à un humanisme naïf. Et après tous les expéditions enthousiastes dans le monde des robots, des cyborgs et des virus informatiques, l'un des auteurs de *Mondo 2000* reconnaît dans l'article « Me » : « Le New Edge n'est pas particulièrement tourné vers la personnalité. On affirme que la jeunesse des années 70 et 80 représentait la “génération du moi” (…). Les années 90 seraient alors la “génération du ça”, la technologie prenant le pouvoir. Personnellement, j'aime bien la personnalité… Les mecs pensent que *Mondo* EN FAIT TROP. [57] » Dans l'ivresse des images tremblotantes des moniteurs informatiques, dans le délire des samples de lambeaux de mélodie et du pillage de banques de données, les néo-hippies que sont les techno-rebelles aspirent encore à davantage d'humanité. Et c'est peut-être sur ce point que tout cela s'articule à nouveau avec l'histoire de l'Esprit occidental. On ne trouve pas trace de la mort du sujet, même chez les chefs de file et les maîtres à penser déclarés des techno-rebelles. Le romantisme

rebelle des cyberpunks et des hackers laissent plutôt entendre que ceux-ci utilisent leur savoir technologique dans le but de préserver leur « moi » aussi intact que possible à travers les époques postmodernes du monde de la troisième vague. Le plaisir et la jouissance reconstruisent le moi, même si cela passe par des séjours dans le cyberespace et le sexe virtuel. Le traitement réfléchi, contrôlé et naturel de la technologie la plus récente n'en fait pas des fossoyeurs du sujet. Au contraire, les techno-rebelles, parmi lesquels beaucoup de DJ, en font pour leur part des éléments de libération de soi au sein d'un environnement complètement aliéné. Il faut citer une fois encore les premiers des techno-rebelles, Kraftwerk. « Nous nous sommes toujours définis comme des homme-machines. Dans la société, l'utilisation des machines apparaît souvent comme la lutte d'hommes avec leurs propres inventions : dans notre travail, nous nous situons en contrepoint de cette désastreuse évaluation (...). Kraftwerk montre de façon symbolique par un son entièrement électronique que les machines ne sont pas mauvaises, qu'elles peuvent tout aussi bien produire de l'harmonie. Tout dépend de la façon dont on s'en sert.[58] » Et dans une autre interview, Hütter ajoute : « La technique n'a rien d'étranger, elle fait partie de notre monde. Il y a dans cette façon bizarre de séparer les choses quelque chose de destructeur – utiliser d'un côté, rejeter de l'autre. On ne peut y mettre un terme qu'en s'engageant dans un processus de pensée plus globalisant.[59] » Kraftwerk entretient ainsi avec ses machines une « relation amicale ».



Kraftwerk

« Ceux qui se méfient de la machine et ceux qui la glorifient montrent la même incapacité de l'utiliser » expliquaient les situationnistes en 1958. « Le travail machiniste et la production en série offrent des possibilités de création inédites, et ceux qui sauront mettre ces possibilités au service d'une imagination audacieuse seront les créateurs de demain.[60] » Pour Mike D., des Beastie Boys, la musique du futur, c'est le bruit que fait un jeune de 16 ans lorsqu'il fait « rocker son ordinateur[61] ». « C'est tout le futur de la musique, pas seulement le sampling mais, disons, les mômes qui vont ramasser la technologie qu'on a utilisée. Ils vont en faire quelque chose à laquelle on n'avait jamais pensé. C'est inévitable.[62] »

Le progrès esthétique

Parler de progrès esthétique est une entreprise périlleuse. Les esthétiques et les histoires de l'art normatives courent inévitablement le risque de n'être qu'une simple affaire de goût. La prédilection de Hegel pour l'antiquité le conduisit à faire du reste de l'histoire de l'art un épilogue certes intéressant, mais tout de même décadent de l'art grec, qui avait selon le philosophe produit un idéal achevé. L'art de l'antiquité aspirait à l'idéal, l'art après l'antiquité est « à la recherche de l'Idéal[63] ». Hegel est le meilleur exemple – qui paraît grotesque aujourd'hui – de construction normative d'une esthétique qui repose sur l'histoire de l'art. Comment interpréter le progrès dans le cadre de l'histoire de l'art ? Existe-t-il quelque chose de plus beau qu'un tableau de Botticelli ? Beethoven est-il meilleur que Bach ? Godard meilleur qu'Eisenstein ? Ou bien Joyce que Cervantes ? De telle questions montrent immédiatement combien il est absurde de vouloir faire rentrer l'art dans le cadre d'une histoire gouvernée par le progrès. « Les œuvres d'art sont éloignées les unes des autres à cause de leur perfection[64] », disait Benjamin.

À la fin du XVIe siècle, parmi les remous de la Renaissance, Giorgio Vasari formula une conception du progrès qualitatif de l'histoire de l'art, selon laquelle l'art « s'ennoblit petit à petit depuis ses débuts balbutiants avant d'atteindre enfin le sommet de la perfection[65] », comme dans la peinture de la Renaissance. De la peinture grecque jusqu'aux œuvres de Cimabue, par lesquelles Vasari fait débuter son histoire de l'art, en passant par Giotto et Michel-Ange, l'historien de l'art et artiste Vasari reconnaît un progrès continu des arts qui s'affinent et s'améliorent. Ainsi relativise-t-il sans cesse par son historisme ses jugements sur l'époque précédente. « Voilà pourquoi je ne qualifie pas cette époque de parfaite : parce que nous avons fait mieux par la suite, et il me semble ainsi pouvoir dire avec raison qu'il lui manquait quelque chose.[66] » Les critères du progrès dans la peinture sont la vitalité et le naturel de la représentation, le rendu de la perspective et plus généralement le souci de « se rapprocher de la réalité[67] ». Tandis que Hegel, en idéaliste du début du XIXe siècle, intégrait l'art à l'ensemble du déploiement progressif de la substance absolue et donc de l'Esprit, et l'ordonnait à ce progrès, Vasari, artiste et critique du XVIe siècle tardif, prend son point de départ très concrètement dans les différences perceptibles selon lui entre les arts nouvelle et ancienne manières. Vasari élabore son histoire de l'art normative à l'aide d'un concept « qualitatif » (Feyerabend) du progrès, dont il donne de nombreux éléments de définition. Bien sûr,

une telle manière d'écrire l'histoire est aujourd'hui difficilement tenable, l'art transcende l'idéologisation de son histoire parce que les catégories qui témoignent du progrès sont toujours relatives, qu'elles ne sont pas représentables par de simples chiffres comme pour l'histoire de la technique. Seules les « qualités » et les « quantités » d'un art fabriqué à l'aide des technologies modernes pourront, comme on l'a fait précédemment, être chiffrées et mesurées. « Tous les progrès dans le domaine de la culture sont ceux de la maîtrise du matériau et de la technique » expliquait Adorno, pour ajouter aussitôt que les progrès de la maîtrise matérielle dans l'art « ne coïncident pas du tout immédiatement[68] » avec le progrès de l'art lui-même. En art, le progrès opère tout autrement – si tant est que l'on peut puisse parler de progrès. L'art progressif ne peut aller contre une évolution nécessaire à sa propre logique : « La complexité du progrès ne se déploie jamais qu'historiquement.[69] »

Il s'agit à présent de réintroduire prudemment dans le cadre de la culture DJ l'idée d'un progrès esthétique et de l'expliquer de la manière la plus plausible possible, tout en gardant à l'esprit son caractère relativement intenable. Cela ne signifie pas que l'on va dissoudre toute l'histoire de l'art dans cette idée de progrès. *Mars et Vénus* de Botticelli, qui date de 1483, peut encore être considéré comme le plus beau tableau de tous les temps, à condition de reconnaître que les réflexions de Malevitch sur la fin de la peinture, à travers le dépassement de tous les tableaux dans son carré blanc sur fond blanc, sont à la fois intelligentes et justifiées. C'est en pleine connaissance de cause, c'est-à-dire de l'histoire de la peinture qui l'a précédé et de chaque tableau qui a été peint avant celui-ci, que Malevitch a pu créer ce tableau. Et en ce sens, ce tableau marquait un progrès.

Il n'est alors permis d'utiliser l'idée de progrès que s'il ne sert pas à diffamer et assassiner un art qui répugne à cette idée de progrès, dans la mesure où une étape historique plus évoluée dans l'art n'assure pas un résultat meilleur, comme c'est le cas dans les sciences exactes, et particulièrement dans la technologie[70]. Une étape supérieure de l'évolution stylistique, dotée d'un sens approfondi de la réalité et d'une sensibilité affinée, ne représente pas, selon l'expression de Hauser, « un niveau de qualité supérieur ». Cette hétérogénéité des valeurs est inconnue de la science. Hauser, bien qu'il croie à la présence dans l'histoire d'un progrès qui ne cesse par divers facteurs d'avoir aussi des effets sur l'art, parle du « caractère indéterminé du développement artistique[71] ».

Aussi bien la genèse de l'art que sa reprise réflexive par l'histoire de l'art obéissent aux « principes de la succession », mais comme le note Hauser, il faut l'« envisager à l'opposé d'un processus de civilisation continu accumulant les conquêtes, tel que le montre l'histoire des sciences exactes et de la technologie » : il faut y voir l'illustration « d'un "mouvement culturel" erratique irrégulier, qui ne manifeste pas nécessairement un progrès [72] ». La construction d'une histoire de l'art succombe ainsi à une tentation idéologique. On en trouve un exemple frappant en la personne d'Arnold Schönberg, qui fait passer l'histoire du progrès dans la musique par Bach, Beethoven et Brahms, pour la faire aboutir à la musique dodécaphonique, dont il situe les œuvres, en fonction de sa conception avant-gardiste, au sommet de l'évolution musicale. Le compositeur se transforme ainsi en historien qui établit les normes de la musique classique. Ces imbrications idéologiques sont particulièrement présentes lorsque les artistes élaborent leur propre histoire de l'art, qui s'achève presque toujours avec leur propre travail. Bref, les artistes qui prennent l'histoire au sérieux doivent, s'il conçoivent leur travail comme quelque chose d'absolu, placer leurs productions à la fin de leur histoire normative, sans quoi cela ne servirait à rien. Et ils tombent du coup dans le même piège que les historiens de l'art. Hauser repère très sobrement cette déformation à laquelle l'historien de l'art ne saurait échapper dans son travail : « On valorise, on surestime ou bien on néglige, en fonction des objectifs et des valeurs de référence de son propre présent, certaines directions qu'ont empruntées les créations artistiques du passé [73] ».

Ce travail ne pouvait lui non plus échapper à ce danger. L'enjeu idéologique de ces réflexions est de sauver de façon résolue et sensée l'idée d'une production culturelle progressiste à l'aide de la culture DJ.

En ce sens, la culture DJ doit être rattachée à la pratique des avant-gardes innovatrices de la modernité classique ; elle doit permettre de penser les DJ avant-gardistes comme les héritiers légitimes de Malevitch, de Duchamp ou de Warhol. Il s'agit en même temps de montrer clairement que la culture DJ, en tant que culture pop, concrétise non seulement tout naturellement les conquêtes de l'avant-garde, mais les dépasse et propose encore de nouvelles perspectives à la pratique esthétique, à une époque où presque tout le monde s'unit autour d'un électricisme ludique ou d'un « tout disparaît » nonchalant. Du coup, on mettra l'accent sur les aspects suivants de la culture DJ. D'une part, la décomposition de la notion d'auteur ou d'artiste, d'autre part l'autoréflexivité

immanente à l'œuvre. On s'intéressera aussi à la complexité croissante du travail des DJ, avec leurs capacités d'absorption et d'intégration, ainsi qu'à la façon dont s'est réalisée presque sans peine la transformation des aspirations les plus pointues de la grande avant-garde artistique en un courant culturel dominant – la culture pop.

La mort de l'auteur-artiste

« J'ai fait un art selon moi[74] » est la première phrase du *Journal* d'Odilon Redon. Redon, qui mourut en 1917, grandit en un temps où l'artiste entamait le chemin de la modernité en individu autonome, conscient de soi, certes incompris de la majorité de la société mais qui, depuis la marge de la société, conservait un contrôle absolu sur son œuvre. Le culte de l'artiste atteint son point culminant avec des superstars comme Picasso, Dali et Warhol, à une époque où la figure de l'artiste génial et maître de soi était tombé en disgrâce depuis bien longtemps.

Jusqu'à la Renaissance, l'artiste faisait fonction d'« aide pour gagner sa vie et côtoyer les bons et les mauvais esprits, d'intercesseur lors des actions de culte et des services religieux, de prophète et de voyant, de panégyriste et de propagandiste, d'éducateur et de professeur, d'amuseur et de maître de cérémonie dans la vie », et faisait ainsi apparition dans la vie en société « après qu'il eut formulé l'idéal de savoir, de beauté et de morale des classes dirigeantes, de l'Église et des élites[75] ». À l'époque de la Renaissance, l'artiste acquiert une pleine conscience de sa subjectivité, et, comme le dit Arnold Hauser, il ne la perd « plus des yeux, quelles que soient les tâches auxquelles il s'attelle[76] ». Cette conscience de la subjectivité n'est pas cependant entièrement nouvelle – elle avait déjà fait une brève apparition pendant l'antiquité et au Moyen Âge ; ce qui est nouveau, c'est la « poursuite assidue et réfléchie » de la subjectivité, « l'accès du subjectivisme au statut de sens et de valeur en soi[77] ».

Michel-Ange, Léonard et Raphaël sont les premiers artistes au sens moderne du terme qui voient dans leur travail l'expression artistique de leur moi, et non le service de façade dont ils seraient redevables à leurs commanditaires appartenant à l'Église, à l'État ou à la bourgeoisie naissante. La dépendance à l'égard des pouvoirs étatiques ou cléricaux subsista certes encore à la Renaissance, mais l'attention et le respect que l'on manifeste à l'égard de l'artiste croît dans un climat de goût et de raffinement intellectuel. La figure de l'artiste subit alors une transformation liée à la montée des premiers commerçants riches et bourgeois, et à l'essor des idées humanistes[78]. L'hégémonie intellec-

tuelle et esthétique des seigneurs féodaux et du clergé se voyait minée par l'argent de la bourgeoisie. « L'argent fut le grand levier d'égalisation politique de la bourgeoisie », écrivait Engels. « Partout où un rapport personnel est remplacé par un rapport d'argent, une réalisation naturelle par une réalisation financière, un rapport bourgeois se substitua à un rapport féodal.[79] » L'art ne faisait pas exception, la bourgeoisie avait les moyens de s'offrir l'art et avec lui une représentation telle que n'en avaient joui jusqu'ici que la noblesse et le clergé. La Renaissance ne marquait pas seulement une « renaissance » dans la culture ; elle représentait avant tout le début de l'hégémonie culturelle de la bourgeoisie.

On définit souvent l'artiste à travers le rôle qu'il joue dans la vie de la société[80]. Le concept d'artiste-auteur est, selon la figure de proue de l'archéologie, Michel Foucault, « le moment fort de l'individualisation dans l'histoire des idées, des connaissances, des littératures, dans l'histoire de la philosophie aussi, et dans celle des sciences[81] ». L'auteur fonctionnait comme un « principe de raréfaction d'un discours[82] ». C'est autour de lui que se regroupaient les discours, dans la mesure où il assurait l'unité et l'origine de leurs significations. On prenait l'auteur plus ou moins au sérieux selon la forme de son discours. Des propositions banales n'avaient pas besoin d'auteur, pas plus que les contrats ou les notices techniques. Au Moyen Âge, non seulement la science avait besoin d'auteurs, mais ceux-ci devinrent les garants de la valeur scientifique d'un travail, un « index de vérité ».

Mais avec la montée en puissance des sciences de la nature, la fonction de l'auteur n'a cessé de s'effacer dans le discours scientifique, jusqu'à ce qu'on ne l'utilise plus guère que pour « donner un nom à un théorème, à un effet, à un exemple, à un syndrome[83] ». Les chiffres et les faits établis empiriquement semblaient être d'une telle objectivité que le scientifique devenait lui, en tant qu'interprète et découvreur, en tant que sujet donc, complètement inintéressant. Or c'est précisément l'inverse qui se passa pour le rôle de l'auteur-artiste, lorsqu'il accéda sur le terrain des arts à la sphère d'une subjectivité illimitée. Alors qu'au Moyen Âge chaque forme de fiction littéraire circulait plus ou moins anonymement, la question de l'auteur s'immisça au début de la Renaissance dans la conscience du public : « On demande que l'auteur rende compte de l'unité du texte qu'on met sous son nom ; on lui demande de révéler, ou du moins de porter par-devers lui, le sens caché qui les traverse ; on lui demande de les articuler, sur sa vie personnelle et sur ses expériences vécues, sur l'histoire réelle qui

les a vus naître. L'auteur est ce qui donne à l'inquiétant langage de la fiction, ses unités, ses nœuds de cohérence, son insertion dans le réel. [84] »

L'auteur-artiste comme créateur est une construction qui donne à l'individu bourgeois la certitude d'une identité à travers la forme du moi. « Il serait absurde, bien sûr, de nier l'existence de l'individu écrivant et inventant », observe Foucault, tout en notant que « l'individu qui se met à écrire un texte à l'horizon duquel rôde une œuvre possible reprend à son compte la fonction de l'auteur [85] ». Cette fonction « auteur » donne sa règle et sa forme au travail artistique. Elle n'est « qu'une des spécifications possibles de la fonction sujet », car cette fonction « sujet » ne doit pas nécessairement rester « constante dans sa forme, sa complexité, et même dans son existence ». Foucault rêve d'une culture dans laquelle un discours opérerait « sans que la fonction-auteur apparaisse jamais [86] ».

La culture DJ a déconstruit la fonction auteur. Comme on l'a vu précédemment à propos du sampling, dans l'art high-tech, l'auteur a disparu sous les schémas de connexion des *beat boxes* et des sampleurs, et il a refusé, par une utilisation débridée d'œuvres étrangères, de manifester un quelconque respect pour la fonction d'auteur. La littérature de la modernité – Foucault va puiser les noms de Flaubert, Proust et Kafka – exigeait la liquidation de l'auteur au profit de l'immortalité du texte [87]. On ne se contentait pas de disperser ou d'ignorer le moi, qui était encore une façon idéaliste de s'abandonner à cet éternel ersatz de religion qu'est l'art, mais on y renonçait purement et simplement. Pourtant, l'abandon du « moi » est paradoxalement le produit d'une surpuissance du « moi ». Le « moi » du DJ est dispersé dans les caisses de disques. En fonction de la position des faders de la table de mixage, le moi créateur change de consistance, nourri par les œuvres des autres moi créateurs que le DJ transforme en une nouvelle unité artistique. Du viol et de l'expropriation naît un nouvelle forme d'art. Le processus d'expropriation de l'œuvre originale, qui est le matériau que le DJ trouve à sa disposition, débouche, par le mixage des disques, sur une œuvre qui forme une nouvelle unité, laquelle dépasse, au sens hégélien (Foucault s'y opposerait), le moi de l'auteur de l'œuvre originale, c'est-à-dire qu'il la nie, la conserve et l'élève simultanément. Le concept de « mort de l'auteur » est trop étroit, mais c'est en même temps ce qui le sauve et l'élargit.

Roland Barthes a lui aussi parlé de la « mort de l'auteur ». L'auteur-artiste est avant tout un fantôme de la critique littéraire, d'art et de musique, qui persiste encore souvent à vouloir interpréter les œuvres

comme l'expression du caractère et de la personnalité de l'auteur. Bien que le royaume de l'auteur soit encore très puissant, il y a selon Barthes quelques écrivains qui ont tenté de détruire cet empire. Barthes pense à de tout autres auteurs que Foucault. Ainsi en est-il de Mallarmé, pour qui c'est la langue qui parle et non l'auteur : l'écriture devient ainsi un acte où se manifeste le langage et non plus l'auteur [88]. Une tradition qui réapparaît chez les surréalistes sous la forme, banalisée par la psychanalyse, de l'« écriture automatique ». L'auteur se retire prudemment, sans pour autant disparaître complètement.

Barthes voudrait le voir remplacer par un « scripteur ». Celui-ci n'apparaît pas dans l'unité de l'œuvre ; il n'en est pas le passé, il n'est pas la souffrance et le bonheur que l'œuvre aurait pour tâche de représenter. L'écriture n'est plus un acte de représentation, d'observation et de copie, mais s'effectue tout entière dans l'acte discursif qui se réalise, de façon analogue au « je déclare » du roi et au « je chante » des bardes. Le scripteur fonctionne sans passion, sans humeurs, sans sentiments ni impressions, il travaille à l'aide d'un dictionnaire géant qui rend impossible de stopper le flux de son écriture. La vie, selon Barthes, imite seulement le livre, et le livre n'est lui-même qu'un réseau de signes, une imitation infinie [89]. L'autoréférentialité des textes transcende par conséquent toute référence à l'auteur. L'équation des lecteurs et de la critique « vie de l'artiste = œuvre » serait définitivement ruinée.

Le texte du futur est libéré du fardeau des vieilles identités. Il ne devrait plus offrir une unique signification « théologique » (le message du dieu auteur), mais fonctionner comme un espace multidimensionnel où plusieurs écritures se conjuguent et luttent entre elles, mais dont aucune n'est l'original. L'œuvre est un conglomérat de citations qui se nourrit à des milliers de sources [90]. La tradition de la littérature polyphonique, dont Baktine situe les débuts avec Dostoïevski, faisait surgir dans le texte et à part égale plusieurs voix, plusieurs vecteurs de conscience, brisant ainsi l'unidimensionnalité monolithique de la conscience narrative. Cette forme plus ouverte de représentation donna le jour à des textes contenant et exprimant des significations qui, selon Janet Wolff, « vont au-delà des individus qui en sont l'auteur [91] ». Cependant, le propos de Barthes va plus loin : il entend transformer cette ouverture de la représentation, dont on pense encore l'unité en fonction de la personne qu'est l'auteur, en une polysémie du texte qui ne fasse pas seulement apparaître différentes voix et divers contenus de conscience, mais permette toutes les formes possibles de citation. Le texte, ou l'œuvre d'art, est un réservoir de signes potentiellement

infini que va décoder de façon toujours singulière le lecteur, lequel est selon Barthes le nouveau souverain après la mort de l'auteur.

Bien que William Burroughs soit considéré comme un écrivain traditionnel du point de vue de l'ancienne fonction de l'auteur, sa « méthode du cut-up », qui prolonge les collages textuels de Dada et du surréalisme, rompt avec la rigidité de la vieille écriture d'auteur. « Lorsqu'on écrit, les meilleurs résultats semblent arriver presque par hasard, mais avant que la méthode du cut-up n'acquît des contours plus précis – toute écriture est au fond constituée d'extraits –, les écrivains ne disposaient d'aucun procédé leur permettant de produire le hasard de la spontanéité. On ne peut forcer la spontanéité. Mais on peut introduire un facteur spontané et imprévisible à l'aide d'une paire de ciseaux [92] », écrivait Burroughs. D'une page d'extraits de poésie et d'une paire de ciseaux naît alors un poème. Plus encore : « Autant de poèmes que l'on veut. [93] » Un art littéraire qui, d'après Burroughs, est à la portée de tout un chacun. « Les collages sont là à la portée de tout le monde (...). C'est expérimental au sens où il faut en faire quelque chose. Écrivez ici dès maintenant. [94] » Rien d'étonnant donc à ce que Burroughs, même une fois devenu vieillard, se passionnât pour le hip-hop, enregistrant en 1993 avec les Disposable Heroes of Hiphoprisy un disque intitulé *Spare Ass Annie and Other Tales*. Les breakbeats transforment ses cut-ups en de fascinants monologues de rap, qui tantôt donnent voix à des opinions disparates, dont l'alternance ou la simultanéité produisent une sorte d'hypnose, tantôt accompagnent les beats comme un matériau verbal ou sonore. Les cut-ups prennent alors un air funky.



Disposable Heroes of Hiphoprisy et William Burroughs

Les textes de théâtre sont les derniers remparts de la polyphonie. Dans ses pièces, Rainald Goetz utilise la scène comme une table de mixage et répartit les différents samples de textes entre les différents personnages. On peut reconnaître dans bon nombre de ces *speech acts* des citations des médias, de la pop et de la pub. Goetz, qui cite la musique pop dans ses romans et au dos de ses romans, est devenu un fan invétéré de la musique DJ et de son esthétique, au moins depuis la période de l'acid house. Ses notes sur les médias, parues en 1993, ne sont rien d'autre que des samples habilement agencés d'enregistrements infinis de la télévision ou de la radio. Comme Burroughs, Goetz fit l'expérience de la collaboration avec des DJ et des producteurs de house. Les lectures de Goetz sur fond de beat house furent d'abord

produites pour des stations de radio, avant d'être reprises en 1994 par le label Eye-Q de Francfort pour un de disque. La résurrection de l'auteur au sein de la culture DJ n'est donc pas simplement une hypothèse théorique, mais une donnée culturelle.

Et voilà qui nous ramène aux DJ. Directement devant les platines et la table de mixage, au-dessus des caisses de disques. La mort de l'auteur coïncide avec la résurrection du lecteur ; transposée à la musique, la mort du compositeur coïnciderait avec la résurrection de l'auditeur.

Le DJ est les deux à la fois : il est toujours en même temps compositeur et auditeur, et il n'a rien avoir avec la mort de qui que ce soit. Le DJ écoute des disques en consommateur et utilise cet acte de consommation de l'art comme point de départ de sa propre création. Le lecteur de Barthes n'est pas une personne au sens où il possède une histoire, une biographie, une psychologie. Il n'est que le quidam qui rassemble en lui toutes les voix et traces à partir desquelles s'est constitué le texte. L'auditeur qu'est le DJ ne correspond que de façon très éloignée à ce quidam, parce qu'il possède une certaine histoire et une biographie qui s'explique le plus souvent par le milieu de la subculture. Il dispose en outre habituellement d'une extraordinaire connaissance de la musique. Mais avant de devenir musicien, le DJ est toujours avant tout quelqu'un qui écoute.

Dès que l'amateur de musique devient DJ, sa façon d'écouter les disques se transforme. Elle devient le processus qui précède immédiatement l'acte de mixer. La perception se fait plus précise. Le DJ ne souhaite pas la mort à l'auteur puisqu'il ne peut vraiment l'utiliser que vivant. La crainte d'une détermination « théologique » de l'œuvre est superflue, parce que le morceau de musique ne doit plus être compris par l'auditeur dans le sens que lui avait assigné l'auteur-compositeur (ce qui est de toute façon impossible), car ce morceau est déjà par lui-même l'une des conditions du travail du DJ, dans sa phase initiale comme matière première du mixage, ou plus tard comme matériau d'un remix ou d'un sample. Aux débuts du disco, de la house ou du hip-hop, produire quelque chose à soi, c'était pour le DJ commencer par écouter de la musique. C'est bien plus tard que vinrent s'y greffer des réflexions sur la façon dont il était possible d'ajouter à leurs morceaux, outre ce qui était purement musical, des choses qui étaient extérieures à la musique proprement dite.

Le scripteur de Barthes quitte le champ de la représentation ; le DJ, lui, ne s'intéresse d'abord qu'à la possibilité de mixer le matériau

sonore qu'il utilise, ce n'est qu'ensuite, après avoir mis en jeu une nouvelle esthétique musicale, qu'il s'est mis à l'utiliser pour rendre compte des conditions sociales, subculturelles, mais aussi artistiques, de la musique et de la vie de l'artiste. La passage qui se produisit dans la musique hip-hop du règne du DJ à celui du MC marque très précisément le point où la « représentation » de la réalité vient interrompre la stricte autonomie de la musique musicale, sans pour autant lui ôter cette qualité. Les DJ de hip-hop découvrirent qu'avec l'aide des MC, ils se trouvaient à même de raconter des histoires, de donner des conseils pour mieux vivre, de rendre compte de leur propre travail. Dans la culture DJ, il y va moins de la mort de l'auteur-artiste que de l'extension de sa structure à l'intérieur de laquelle la production musicale a toujours lieu.

Dans la culture DJ, cette mort appelée et prophétisée par Foucault et Barthes est depuis longtemps déjà entrée en vigueur – mais aussi dépassée. Tandis que dans la vieille culture de l'écrit, qui ne connaît que l'écrivain solitaire muni de sa machine à écrire ou de son ordinateur, où l'acte de « création » a lieu dans la tête de l'écrivain, où la mort de celui-ci ne peut donc être liée qu'à une vision d'apocalypse, cette idée d'un substitut du dieu créateur n'a de toute façon aucune existence dans la culture DJ. La caisse de disques est pleine de dieux créateurs, ce qui a pour conséquence de relativiser toute forme de monothéisme. Le mix est un autre acte de relativisation, qui fait surgir de la multiplicité de ces dieux créateurs un nouveau *deus ex machina*. De nombreux DJ, pionniers du dancefloor, sont célébrés en héros pour avoir inventé ce procédé du mixage musical. Et du fait de relativiser, cette admiration, que la présente histoire de la culture DJ n'a pas cachée jusque-là, se découvre une dimension nouvelle, qui ne s'intéresse aux questions d'authenticité et d'originalité que d'une façon transcendée et non plus justement dans la forme du génie créateur.

Les DJ, depuis les premiers instants du disco underground jusqu'aux créations complexes et abstraites de Massive Attack, mettent en évidence les fondements et les conditions de leur travail, contribuant ainsi à ne pas mystifier la production de la musique. L'influence précédemment décrite des technologies de production et de leur utilisation progressive dans le sens d'une mise à jour des samples et des citations (et non de leur dissimulation) est un autre élément qui a contribué à rendre transparent le processus de la création[95]. Toute forme d'obscurantisme intellectuel devient inefficiente lorsqu'on peut faire dériver les pratiques esthétiques et leur évolution de celle de la technologie utilisée ; or c'est

bien le cas depuis les origines du travail du DJ à la fin des années 60, avec de simples platines disques et une table de mixage encore archaïque, jusqu'aux plus récentes productions assistées par ordinateur. La mort de l'artiste-auteur coïncide dès lors avec la naissance du musicien comme producteur et ingénieur. Mais là encore, l'artiste-auteur ne meurt plus, il devient souverain dans un domaine qui n'a été occupé que par peu d'artistes du XXᵉ siècle : celui du high-tech. Les futuristes peignaient, criaient et écrivaient leurs pitoyables glorifications de la guerre et de la technologie à l'aide des anciens moyens de communication humains : la peinture, le discours, l'écriture. Leur enthousiasme pour les nouveaux miracles de la technique, comme les automobiles, les avions et les armes, allait de paire avec leur complète ignorance de ces procédés techniques. Pour cette raison, Duchamp qualifiait le futurisme d'« impressionnisme du monde mécanique[96] ». Non seulement, le DJ peut, en tant qu'ingénieur, utiliser les nouvelles technologies exactement à ses propres fins, mais il contribue également au développement ultérieur de ces moyens de production. Une tradition qui s'étend musicalement des non-DJ comme Pink Floyd et Kraftwerk jusqu'aux *computer kids* Richard James et Kid Paul. La mystification futuriste de la technologie est inconcevable chez les plus jeunes, dans la mesure où ils ont grandi avec la technologie depuis leur enfance et sont donc incapables de la concevoir comme quelque chose d'étranger, de perturbant, voire de démoniaque ou de divin, mais simplement comme le moyen de traduire leur idées musicales dans la réalité. La technique n'est plus du tout un élément d'aliénation, elle est devenue bien au contraire un élément permettant de se réaliser sans obstacles.

L'accent mis sur le travail de production et de remix, devenu usuel avec le dancefloor, constitue un autre élément de l'élaboration de cette structure singulière de l'artiste-auteur. Alors que dans la littérature et l'art classique, la main transposait la création depuis la conscience directement jusqu'au papier, ou sur la toile, la production d'un morceau de dancefloor n'est possible qu'au moyen d'une grande quantité de technologie, de studios et de producteurs. Selon les installations dont disposent les DJ, les compositions originales des morceaux subissent au cours du processus de production des modifications sensiblement perceptibles sensées leur donner un meilleur son ou les rendre plus appropriés à leur vie en club. Fréquemment, les remixes d'autres DJ sont pressés sur maxi comme d'autres interprétations possibles de l'original. Même cette relativisation, désormais devenue normale, de l'idée d'« original » modifie la conception de l'artiste-auteur. Un irrespect

grandissant, dont on perçoit les retombées artistiques non seulement avec les samples ou les reprises mais aussi dans des remixes qui ignorent complètement l'original, furent réalisés par des DJ célèbres comme MK, qui faisait ainsi remarquer, lors du « New Music Seminar » de 1993 à New York : « S'il fallait que j'écoute en version originale toutes les merdes que je remixe, j'arrêterais tout de suite. Un sample vocal, ça me suffit pour faire un remix. » Des groupes de rock comme U2 ou INXS tirent profit de ce désintérêt qui rend célèbre leur nom (même défiguré) dans les charts dance et dans le monde des clubs, avec toutes les promesses de rentrée d'argent et de renommée que cela suppose.

L'avenir de la production culturelle, tel que Foucault, Barthes, Deleuze et Guattari l'ont souhaité, a commencé depuis déjà bien longtemps. Les questions « Qui a réellement parlé ? Est-ce bien lui ou un autre ? Avec quelle authenticité, ou quelle originalité ? Et qu'a-t-il exprimé du plus profond de lui-même dans son discours ? [97] », sont devenues relativement peu importantes dans la culture DJ – sinon dans les départements juridiques des grandes compagnies de disques qui négocient les copyrights [98]. Il s'agit de tout autre chose : « Quels sont les modes d'existence de ce discours ? D'où a-t-il été tenu, comment peut-il circuler, et qui peut se l'approprier ? Quels sont les emplacements qui y sont ménagés pour des sujets possibles ? [99] »

Ces questions, telles que Foucault se les imagine, se posent très simplement du point de vue de l'ingénieur et du DJ, et se font sentir concrètement dans leur travail. La question résolument hostile envers l'artiste-auteur – « Est-ce que ça intéresse vraiment quelqu'un de savoir qui parle ? » – va de soi dans un club, tout étant important et insignifiant à la fois lors du mix. La grande unité « soirée club » remplace le respect pour les œuvres individuelles. C'est le DJ qui parle, mais même cela n'est pas si important lorsqu'on ne fait plus que se dépenser sur les beats déferlant des enceintes de grave.

La mort de l'artiste-auteur avait fait son lit dans le rejet théorique de l'idée classique du sujet. La dénonciation du sujet comme construction « récente » des sciences humaines, telle que Foucault l'envisageait, encourage un déconstructivisme qui décode dans les concepts de « sujet » et de « moi » l'expression d'idéologies. La structure psychologique de l'individu bourgeois était pleine de généraux et de chefs, pour l'exprimer à la manière de Deleuze et Guattari. Le capitalisme produit des schizophrènes qui se situent à ses limites : ils chamboulent

tous les codes et transportent les flux de désir ainsi décodés. « La schizophrénie, c'est la production désirante comme limite de la production sociale [100] ». Le capitalisme comme image morbide amènent le psychiatre et le philosophe à espérer une révolution ou du moins une réforme rhizomatique. « Ne soyez pas un ni multiple, soyez des multiplicités ! (…) Soyez la Panthère rose, et que vos amours soient comme la guêpe et l'orchidée, le chat et le babouin. [101] »

Pour la production artistique, cette décentration et cette déhiérarchisation du sujet a pour effet de donner le jour dans les œuvres d'art à une multiplicité de « flux ». Ici aussi, la citation vient occuper une position centrale. « Lorsque nous citons, c'est seulement par amour », reconnaissent le philosophe et le psychanalyste, invitant ainsi les lecteurs à sampler à volonté. Le sujet déhiérarchisé (ou bien faut-il appeler « cela » une « multiplicité de sujets » ?), ainsi délivré d'un centre de pouvoir, perçoit de nombreux canaux et ré-élabore les masses d'informations sans a priori idéologiques. Dans la musique DJ, ce sont les lignes de basse et le groove qui coordonnent cette multiplicité, sans en détruire l'hétérogénéité.

Les théories de la productivité artistique sont couplées avec la représentation d'un sujet humain produisant. Les avant-gardes du XXᵉ siècle ont alternativement nié ou renforcé la disparition du sujet. Les expressionnistes et les artistes qui se revendiquaient de cette tradition avaient entièrement succombé à l'idée d'une monade créatrice ; avec les dadaïstes débute cette ligne de développement de l'art qui, de Duchamp jusqu'aux plus récents artistes conceptuels, en passant par les situationnistes et Andy Warhol, montre peu d'intérêt pour le salut de l'individu. Mais toutes ces positions qui mettent en question le statut de l'auteur et de la créativité originale ne cessèrent de tomber dans des situations paradoxales qui montraient qu'il était quasiment impossible de s'évader du cadre de pensée cartésien. Car quand bien même Duchamp et Warhol raillaient et dénonçaient le sujet créateur d'art, c'étaient toujours eux, des créateurs, qui opéraient cette destruction et contribuaient de façon performative à la réhabilitation de l'auteur. Le caractère incontournable de ce moi comme sujet ultime d'action et de réflexion rappelle la fondation de la conception moderne du sujet chez Descartes. Celui-ci trouva au cours de ses expériences métaphysiques de pensée, par lesquelles il doutait et mettait tout en question, un point fixe et immobile, certain et indubitable. Même si un Dieu s'emploie à le tromper constamment, « il n'y a donc point de doute que je suis, s'il me trompe ; et qu'il me trompe tant qu'il voudra,

il ne saurait jamais faire que je ne sois rien, tant que je penserai être quelque chose. De sorte qu'après y avoir bien pensé (…) enfin il faut conclure, et tenir pour constant que cette proposition : *Je suis, j'existe*, est nécessairement vraie, toutes les fois que je la prononce, ou que je la conçois en mon esprit [102] ».

La réalité incontournable qui fait que toute pensée hostile au sujet doit en fin de compte être pensée et soutenue par un sujet, vide de tout sens la discussion autour de la mort du sujet. Duchamp et Warhol, M/A/R/R/S et Godard l'ont reconnu et préfèrent parler de redéfinitions dans le cadre des anciennes structures de pensée, dont il est difficile de s'échapper et d'abandonner les fondements métaphysiques. Le sujet n'est pas mort, mais seulement sensiblement relativisé et libéré du poids de l'unicité. Le sujet est le libre forum de toutes sortes d'influences dont le mélange et la consistance déterminent une sorte d'état instantané du sujet. Le sujet n'est pas une poupée rigide, mais un projet librement défini, fragile, hétérogène qui ne cesse de se transformer. L'individu est multiple — et il en va de même pour l'artiste.

L'autoréférentialité : l'objectif de la modernité, une évidence pour le DJ

L'idée de progrès, telle qu'elle se reflétait dans le travail des avant-gardes, reposait sur cette autre idée qu'une avant-garde doit se référer à celle qui l'a précédée, processus par lequel elle était amenée à produire un discours immanent à l'art. « Le Nouveau, c'est la prise de conscience par l'art de sa propre évolution [103] », affirmait Ad Reinhardt. Naturellement, chaque art s'adressait d'abord aux genres respectifs qui se rangeaient sous sa bannière, mais pour la modernité, l'autoréférentialité devint l'une des aspirations majeures sur le chemin d'un art pur, absolu. L'art, épuré de tous les éléments issus d'autres arts et de toutes les références à une réalité qui lui soit extérieure, s'expose dès lors en tant que produit pur, autonome et autarcique, qui recherche l'Absolu comme « l'inconditionné et détachement de tout [104] ».

La définition de l'art pur frôle ainsi la tautologie, comme en témoignent en particulier les écrits du peintre abstrait et absolu Ad Reinhardt. « Ce que l'on peut dire de l'art c'est que c'en est un. L'art est art en tant qu'art, toute autre chose est autre chose. L'art comme art n'est rien d'autre que de l'art. L'art n'est pas ce qui n'est pas de l'art. [105] » Le chemin vers l'art absolu consiste chez Reinhardt en une exclusion continue, par laquelle l'art se voit « toujours plus séparé et défini, rendu plus pur et plus vide, plus absolu et plus exclusif – non objectif, non

représentatif, non figuratif, non imaginaire, non expressionniste, non subjectif. La seule et unique voie permettant de dire ce qu'est l'art abstrait ou art-comme-art est de dire ce qu'il n'est pas [106] ».

Dans la culture DJ, l'autoréférentialité ne fonctionne pas par exclusion, mais par inclusion et absorption. L'éloignement de l'art, en l'occurrence de la musique, par rapport au reste du monde débouche sur une redécouverte de ce monde lui-même, qui se retrouve inscrit dans les citations musicales utilisées. La positivité de la production DJ vient du fait que la forme de composition de base de cette musique est constituée de deux moyens de reproduction et que la table de mixage est une sorte de conjonction qui relie toujours ces deux éléments à un « plus ». L'idée défendue par Reinhardt d'un art moderne, absolu, ne connaît que le moins au sens d'une ligne « d'actions et de réactions négatives [107] », dont le seuil s'approche sans cesse du pur vide. Les expériences de pensée et d'écriture de Reinhardt marquent le passage de l'art abstrait vers l'idée pure, telle qu'elle se réalise dans l'art conceptuel des années 60 et 70. Le purisme idéaliste en peinture atteint ses limites dans des tableaux où la consistance matérielle de l'art fait obstacle à son absolue transcendance dans le monde de l'esprit. C'est précisément cette frontière qui est levée dans l'art conceptuel, où art et philosophie se trouvent liés et se fécondent mutuellement, à l'avantage de chacun. « L'art pourrait exister dans le futur par analogie avec la philosophie [108] », explique ainsi l'artiste conceptuel Joseph Kosuth.

La musique échappe déjà à la tendance rigoriste de l'art moderne par le simple fait qu'elle peut ignorer, en raison de son immatérialité, la transcendance immatérialisante. Dans sa quête du son et de la musique absolus, la musique de la culture DJ n'échoue jamais dans des impasses minimalistes. À l'inverse, il y a dans la musique DJ trop de choses à découvrir qui n'ont jamais été entendues ni même mises en relation, comme le constate Shaheed du groupe de hip-hop A Tribe Called Quest : « Je veux juste continuer à en savoir plus sur la musique, parce qu'il y a tant à apprendre… Je ne réalisais pas à quel point on ne connaît rien. On sait peu de choses, mais on voudrait être capable d'entrer dans une pièce et de dire aux gens quelle formule il faut pour faire cela. [109] »

Pour s'assurer qu'il ne va pas inventer une deuxième fois l'impressionnisme, tout artiste doit connaître l'histoire de son art et la garder présente à l'esprit. « Car l'art, cela signifie un art nouveau [110] », affirmait Schönberg. L'histoire des innovations définit le cadre de ces actions, que les artistes n'ont plus à inventer de nouveau mais qu'ils peuvent utiliser dans leur travail, soit comme quelque chose qui va de soi, soit

en y réfléchissant comme une partie de leur histoire. Pour le DJ, la connaissance de l'histoire de la musique (pop) est constitutive de son travail. Les caisses de disques des DJ sont elles-mêmes des archives sonores stockées sur vinyle, que le DJ utilise non comme un savoir mort, mais comme la base vivante de sa production.

Dès l'origine, l'autoréflexivité et l'autoréférentialité furent des déterminations fondamentales de la musique DJ. Les premiers DJ undergrounds ne disposaient ni d'instruments, ni d'une technique perfectionnés, mais seulement de leur collection de disques, des vieux disques de soul, de funk et de r&b. Dans ces archives, ils se mettaient alors à chercher les éléments d'un son nouveau, qui allait faire danser dans les clubs. Par le mélange et la séquence de ces archives, ils découvrirent les éléments préfigurant une nouvelle musique, qu'ils transformèrent bientôt en un nouveau style. Le réagencement de ces archives jetait les bases d'une nouvelle musique pop et marquait les débuts de la musique dite dancefloor ou DJ. Toutes les autres sortes de musique DJ, comme le hip-hop, la house et leurs divers variantes hybrides qui ont vu le jour après 1987, ont leur origine dans un réagencement des archives sonores existantes. Dès lors, quiconque savait intégrer dans son mix des éléments sonores peu communs ou jusque-là inouïs était considéré dans la communauté hip-hop comme un « maître des disques ».

Parce que la plupart des DJ ne savaient jouer d'aucun instrument de musique, l'histoire de la musique gravée sur vinyle restait l'unique possibilité d'expression et de création.

Grâce au sample, il n'était plus nécessaire de mélanger laborieusement l'histoire de la musique d'une platine à l'autre : il devenait possible de l'insérer directement et numériquement à l'endroit voulu d'un mix, d'un remix ou d'une composition originale. L'idée solitaire d'une « vie dans le casque » décrite par Massive Attack dans sa chanson « Daydreaming » fait clairement entendre ce que signifie se perdre dans la musique. Ce fut alors aux artistes affiliés à la musique DJ, rappeurs ou chanteurs, qu'il revint de réintroduire par leurs textes la réalité extérieure aux collections de disques.

Le hip-hop, la house et les différents styles hybrides d'après 1987 connaissent une quantité infinie de textes qui soulignent bien davantage cette autoréflexivité et autoréférentialité, qui ne parlent que de « beats » et de « basslines », de Coltrane et de James Brown, de disco et de clubs, et de la façon dont on se perd irrésistiblement dans la musique. Mais le « *lost in music* » ne signifie pas une perte de soi-même, mais sa reconquête dans l'empire des sons.

L'autoréflexivité de la musique DJ n'est pas affaire de discussions intellectuelles, mais le résultat de la méthode de production du DJ, dans la mesure où le « deejaying » commence toujours par la connexion et la mise en circuit de deux moyens de reproduction. La musique DJ reste pourtant étrangère à la tendance autonomiste de l'art moderne, parce qu'elle est structurellement plus ouverte que l'art et la littérature du XXe siècle, et qu'en raison de sa jeunesse elle ne se perd pas dans des spéculations têtues sur les possibilités qui lui resteraient. Clement Greenberg, l'un des partisans les plus acharnés du modernisme parmi les critiques d'art, définissait l'essence du modernisme par l'utilisation de méthodes propres, caractéristiques d'une forme d'art dans le but même de critiquer cette forme d'art. Ce qui ne doit pas conduire à sa destruction, mais servir à la renforcer dans son domaine de compétence, c'est-à-dire l'art lui-même[111].

Mais cette « critique » des DJ n'a rien de négatif ni de solipsiste, comme elle finit par le devenir dans l'art minimaliste ; c'est une critique faite par les amateurs mêmes de cet art, telle que la pratiquèrent les réalisateurs de la Nouvelle Vague depuis leur travail de critiques de cinéma jusqu'à celui de réalisateur, une critique de la non-orthodoxie, comme celle qui, chez Deleuze et Guattari, mena à la construction d'un « rhizome », et telle que les DJ l'introduisent à présent sous une forme pure, samplée, dans la musique pop.

Complexité du système et de la production

Tout ce qu'il aime, le DJ peut l'utiliser. L'ouverture des structures de composition conduisit au fur et à mesure de cette évolution à une complexité croissante des productions. La recherche incessante de nouvelles citations musicales et de morceaux encore jamais découverts ou utilisés de l'histoire de la musique provoqua une vaste reconquête de la musique du XXe siècle par les DJ. Après que le disco et le hip-hop se fûssent d'abord appuyés surtout sur la soul et le funk, et que la house eût à son tour émergé en se nourrissant des deux premiers, le son d'après 1987 s'ouvrit à toutes les formes de fécondations croisées. Aucun modèle hybride imaginable ne fut laissé de côté. On sonda de façon particulièrement intensive les archives du jazz, avec ce résultat qu'à la fin des années 80, une variante propre du hip-hop se développa, que l'on baptisa acid jazz, et qui sous ce titre parvint à gagner son indépendance.

À peu près au même moment, plusieurs labels américains entreprirent d'introduire le jazz house dans les clubs. La collaboration de

Guru, le rappeur et producteur de Gang Starr, avec de nombreux vétérans du jazz, influença alors à son tour aussi bien la scène jazz que la scène hip-hop, et amena un échange intense entre musiciens et producteurs, échange qui n'a jamais cessé de porter ses fruits.

Comme d'autres, cette synthèse de styles conduisit sur un large front à une complexité croissance des productions DJ. L'idée de la musique DJ, à savoir synthétiser deux œuvres musicales différentes au moyen d'un système de mixage, était désormais transposée à la création d'un nouveau style. Au début des années 90, il était difficile de trouver un croisement possible qui n'eût pas encore été réalisé par un quelconque projet dancefloor. Des sous-espèces de la house, tels l'opera house de Malcolm McLaren ou les breakbeats rapides de la jungle, témoignent de l'étendue du spectre que balaie à elle seule la nation house. Un croisement en fertilise un autre, et au terme de telles synthèses, on trouve des productions comme celles de Massive Attack, dont le raffinement et la finesse firent presque oublier que les ancêtres (rustiques) de leur musique avaient à peine quinze ans. Le progrès de la technologie favorisa le développement extrêmement rapide de la musique DJ et permit la concrétisation de chaque idée de DJ. Porté par le succès de la subculture dancefloor, un nombre croissant de producteurs DJ absorbait et intégrait toujours plus rapidement toujours plus d'histoire de la musique, mais aussi d'archives de tous les sons perceptibles : des lignes de basse subsoniques du label Warp jusqu'aux sonorités des productions acid house.

Là où l'autoréflexivité et l'autoréférentialité avaient eu pour effet dans l'histoire de l'art moderne d'étouffer et de paralyser la production artistique, elles produisirent dans le travail du DJ, grâce à l'ouverture de ses structures de communication, une diversité que la musique pop n'avait jusqu'alors jamais connue. Et puisque la mort de la vieille idée de l'artiste induisait une pratique productive plus libre, disparaissait du même coup l'effet inhibant des anciennes représentations identitaires. « On est ouvert à tout[112] », explique Shaheed du groupe de hip-hop A Tribe Called Quest, « pour être un vrai musicien, tu dois être ouvert à tout. Si ton esprit est fermé, tu ne peux pas être musicien. » Le nouvel artiste-auteur n'éprouvait plus aucune difficulté à concevoir la multiplicité sous-jacente à sa propre unité – et inversement.

Et cela à tel point que des groupes comme Tricky ou Portishead jouent « live » sans même avoir de DJ. Les platines disparaissent alors en tant qu'instruments, tout en restant cependant inhérentes à la musique, comme sa base idéelle. Les productions les plus avancées de

la musique DJ ont tellement intériorisé l'unité constituée par les platines et la table de mixage qu'elles parviennent, aussi paradoxal que cela puisse paraître, à s'en passer.

La complexité croissante de la musique DJ provoqua également des contre-mouvements qui rejetaient le raffinement et la sophistication, leur préférant la simplicité des œuvres old school ou le néoprimitivisme high-tech, dont la rudesse et la brutalité étaient jusque-là inconnues. Le hip-hop, de même que la house et la techno, faisaient et continuent à faire des petits qui produisent de la dance d'une très grande qualité technique, qui rappelle par sa simplicité les rythmes rituels des peuples et des tribus non-civilisées et sauvages. Des appellations génériques comme la « tribal » pour la house ou la « jungle » pour la techno, utilisées par les musiciens, les producteurs et le public, témoignent de cette proximité. Cela aussi pourrait s'interpréter comme un trait typiquement moderniste de la culture DJ, laquelle, au sommet de son raffinement, cherche à se rapprocher à nouveau de l'art primitif, comme cela s'est souvent produit dans l'histoire de l'art du XXe siècle. Ce néotribalisme tente de rétablir le lien qui unit les danseurs aux racines archaïques de leur activité – en laissant libre cours à la violence contenue dans la musique plutôt qu'en la transfigurant –, et de fournir ainsi le chaînon manquant qui démontre que bouger et danser sur certains rythmes est une composante fondamentale de l'existence humaine. Les DJ allemands de tribal ont organisé des soirées avec des percussionnistes africains et instauré ainsi un échange avec la musique ethnique. En tant qu'extension de la culture DJ, cette forme de primitivisme est elle aussi caractéristique de la complexité de la musique DJ. On peut tout faire : le dehors de la musique DJ, c'est le non-son.

Cependant, la recherche de complexité ne doit en aucun cas devenir une fin en soi si l'on ne veut pas tomber dans le piège d'une esthétique normative. Ainsi, quand le simple devient compliqué, la solution musicale du problème passe par le retrait de la complexité. L'avenir de la musique n'est plus alors garanti par un « plus » mais par un « moins », qui finit toujours par être un plus. Le primitif, qui est familier de la décadence et qui l'a comprise, est raffiné, mais par des structures simples. Le travail du musicien, dans l'étroitesse supposée des structures minimalistes, telles qu'on en trouve dans le hip-hop et la house non expérimentaux, exige, pour atteindre la plus grande liberté possible, une entière maîtrise de toutes les lois des structures minimales. Alors une complexité réduite ne signifie pas « l'exclusion de la complexité, mais le dépassement la complexité [113] ». Comme y insiste la philosophie

systématique de Niklas Luhmann, la complexité signifie la nécessité d'opérer une sélection ; cette nécessité comporte elle-même une part de contingence et cette contingence signifie enfin qu'il y a un risque à courir. La musique est structurée par les lois du rythme et de l'harmonie, mais elle est aussi, par sa structure immatérielle, le champ où peut se déployer la plus grande liberté. La nécessité de la sélection est un instrument stylistique.

Le minimalisme de la musique pop ne relève pas d'une autoréférence réflexive, mais d'une mission au service des masses. Ce que l'on appelle l'*Abfahrt* [l'abandon, le fait de s'évader, *N.d.T.*] dans le jargon de la techno, a rendu plus difficile encore toute sophistication. Comment peut-on être fin et raffiné et en même temps absolument compréhensible par tous et trivial ? Pour Nik Cohn, cela n'a aucune importance. La super-pop doit « être à la fois intelligente et simple, faire passer ses messages avec légèreté et être rapide, marrante, sexy, avec beaucoup d'obsessions et un peu d'épopée [114] ». C'est ce qu'aujourd'hui on appelle *Abfahrt*, et c'est tout particulièrement dans la musique DJ que cet abandon se concentre sur l'activation des corps sur la piste de danse. La complexité de la musique DJ doit savoir se camoufler habilement sur le territoire du dancefloor pour faire prendre la fête. De ce point de vue aussi, Grandmaster Flash a su montrer la voie lorsqu'il engagea un MC qui avait pour tâche de détourner l'attention de sa virtuosité et de sa complexité. Beaucoup de musiciens de la culture DJ n'ont plus envie d'atténuer cette complexité et ce caractère inaccessible dans le contexte pop. Ils revendiquent pour eux-mêmes la liberté de concevoir l'abandon comme une sublimation intellectuelle. Massive Attack insiste sur le « Daydreaming », leur type à eux d'abandon, solitaire, introverti et avec une décontraction telle que sa complexité devient un moyen stylistique. Alors effectivement, cela peut donner quelque chose qui soit décontracté, sexy, délirant et assez puissant. La complexité ne pose aucun problème à la culture DJ : la réduction de la complexité tout comme sa promotion nonchalante sont rendues séduisantes par les mécanismes de l'esthétisation pop.

L'avant-garde devient pop

Les avant-gardes étaient des choses sérieuses. Elles luttaient pour de nobles causes, conscientes de leur signification et de leur viabilité. Depuis le XXe siècle au moins, l'histoire de l'art peut se lire comme une succession de déclarations de guerre envers l'esthétique dominante du moment. « Dans l'art, une avant-garde qui ne promeut pas

l'art-comme-art n'est pas une avant-garde », déclarait Ad Reinhardt. Chacune de ces querelles artistiques était portée par une volonté de puissance, celle d'établir son propre état de connaissance comme l'état de fait du monde des arts. Tout ce que les avant-gardistes ont produit se faisait à l'initiative, ou du moins sous l'influence, de manifestes qui avaient pour rôle d'expliquer et de communiquer les projets esthétiques, culturels et politiques du groupe. L'histoire de l'art comme histoire des avant-gardes implique toujours dans le même temps le caractère intentionnel de ce qui naissait dans les studios, devant les machines à écrire ou pendant les séances de tournage. La pénétration de l'art moderne par les théories culmina dans les travaux quasi philosophiques de l'art conceptuel, qui subordonnait entièrement l'aspect matériel de l'art à sa dimension intellectuelle et faisait quasiment glisser l'art dans le monde de la théorie. Ce qui y survivait, c'étaient des idées sans traces. Un point final.

La pop fonctionne complètement différemment. L'intention des musiciens de la pop est de vendre des disques, de devenir célèbres et d'écrire de belles chansons. L'intention de la musique underground, qui finit toujours par devenir de la pop, est de s'exprimer, de s'amuser et de pouvoir travailler et produire de la façon la moins aliénée possible. Ils sont à mille lieues de l'idée de faire partie d'une avant-garde, d'un manifeste ou même d'une histoire de la culture. La pop procède à partir de schémas qui lui sont propres. « La superpop est un média de masse », annonçait Nik Cohn au terme de son histoire de la pop, « c'est une musique éternellement adolescente, qui doit cartonner. [115] » Pour dissimuler son intelligence et sa complexité, elle évite l'intellectualisme. Chez le DJ, l'intentionnalité des avant-gardistes s'intègre à sa création par le lien immédiat, matériel qui l'unit à l'histoire de la musique. Plus qu'aucune autre forme de la musique pop, la musique DJ se rapporte directement aux travaux antérieurs des musiciens pop. De plus, les méthodes de construction et la conception de l'auteur qui ont cours dans la musique DJ sont tellement en avance qu'elle peut aisément se placer à la suite et au terme des avant-gardes du XXe siècle. Et cependant, tous les sujets difficiles sont passés du cercle élitiste des galeries et des universités, des colloques et des bibliothèques, dans les charts pops. Grâce au hip-hop et à la house, à MTV et à Massive Attack, les expériences les plus compliquées sur le langage, les expérimentations effrénées avec les collages et les montages, les plus difficiles ruptures et glissements sémiotiques sont devenus un bien commun. Greil Marcus voit dans le punk une renaissance du dadaïsme et du situationnisme,

mais le rapport entre les groupes punk et des intellectuels comme Malcolm Mclaren et de nombreux étudiants en art sont évidents. Dans le hip-hop, il n'y a aucun lien d'aucune sorte avec les avant-gardes classiques, mis à part les projets d'épigones comme Mclaren ou William S. Burroughs. La culture DJ est née dans un espace isolé, en marge de la culture : dans le ghetto, coupée du reste du monde. On a beau vouloir à tous prix imposer l'idée d'un « esprit du temps », l'émergence de la musique DJ ne laisse pas moins apparaître comme un miracle de créativité humaine et d'affirmation de soi. Que cette culture de ghetto d'abord marginalisée soit parvenue ensuite, en l'espace d'une décennie, à conquérir l'ensemble de la culture pop, cela témoigne de l'intelligence de la pop et de la justesse de son esthétique. Les oreilles et la conscience de la jeunesse étaient dans le monde entier mûres pour ce summum de la culture pop et de l'esthétique moderne du XXᵉ siècle.

Hypermodernité – et non postmodernité

On considère volontiers la postmodernité comme une sphère de possibilités illimitées. Antidogmatique, libre, libérale, plaçant ses espoirs après la fin des grands récits dans le moindre fragment narratif, prête à tout accepter. Ainsi, la postmodernité prend ses distances à l'égard des grands projets de la modernité et tente pragmatiquement de s'orienter d'après les conditions réalistes de l'ici et maintenant. Pas d'utopies, ni de tentatives de penser de façon nouvelle le monde dans sa totalité. Certains penseurs postmodernes parlèrent, reprenant Hegel mais en un sens antihégélien, de fin de l'histoire, de l'âge du simulacre, de l'ère de la simulation. Quelques jeux sur ordinateur, davantage de médias électroniques que de livres et l'échec des anciens projets de la gauche laissèrent champ libre à une flopée de théories métaphysiques postgauchistes cherchant dans un tourbillon de mots une insouciance libératrice.

Nombreux furent ceux parmi les penseurs et les artistes du capitalisme tardif, dont le désespoir constituait la teneur essentielle de leurs fuites apocalyptiques dans une vision cynique du monde, qui s'épargnait tout effort constructif et à qui l'histoire semblait faire peur. La postmodernité est avant tout une époque qui a oublié de penser de façon historique [116], ainsi que la définit Frederic Jameson, qui voit dans cette attitude d'esprit, sur la base de sa position marxiste, un phénomène super-struturel (extrêmement divertissant) du capitalisme tardif. Cette esthétisation ludique du monde, on la rencontre aussi bien en architecture, qui est selon lui la forme culturelle la plus proche de la

politique, que dans les films, les clips et sur MTV, dans la théorie aussi bien que dans l'art. La tendance de l'art résolument postmoderne (qui malheureusement ne s'avoue presque jamais comme telle) est au beau fixe. Jameson : « Dans la culture postmoderne, la "culture" est devenue un produit de son propre chef, le marché en est devenu son substitut ; le modernisme était encore, de manière tendancielle, une critique des biens et un effort pour se transcender lui-même. Le postmodernisme est la consommation en tant que processus. [117] » Les produits culturels sont plus des marchandises que des réflexions, des fétiches de la consommation sans le sérieux d'une quelconque résistance.

La fuite dans le ludique, le cynique, l'amusant, dans l'historisme serein et l'affirmation bigarrée de leur désespoir invalident la culture et la théorie postmodernes, qui s'étaient présentées comme une critique de la théorie critique, ainsi ramenée à une suite certes intéressante, mais néanmoins insignifiante, du néolibéralisme bourgeois, affichant un vague pluralisme qui finit généralement en pragmatisme. On peut ici citer en exemple la théorie de Lyotard, qui ne parvient pas à définir un minimum de responsabilité intellectuelle et morale « qui est nécessaire pour établir clairement le partage entre une politique postmarxiste, radicale et démocratique, et le néoconservatisme postmoderne [118] ». Dans sa critique de Lyotard, Seyla Benhabib met le doigt sur le problème majeur de toute forme de libéralisme politique, qui consiste à « négliger les origines structurelles de l'inégalité liée à l'influence, aux ressources disponibles et aux rapports de pouvoir des groupes concurrents [119] ».

Sur le plan de la pratique culturelle, la postmodernité tend au néoconservatisme, parce que les artistes ont perdu la destination éthique de la modernité et que cet embarras s'est propagé à leur propre pratique esthétique. La tendance au pessimisme et le désespoir sur papier glacé viennent peut-être aussi du fait que les artistes prennent conscience de l'insuffisance de leur propre approche, mais ne savent pas pour autant comment y échapper. Après Godard, beaucoup de réalisateurs pensèrent n'avoir plus rien à dire. Après le punk et John Cage, l'ancienne forme de composition ne pouvait plus avoir cours. Après l'art conceptuel, la peinture ne semblait être, pour beaucoup d'artistes, plus qu'un triste retour en arrière dans l'histoire, et la littérature ne savait plus comment ni ce qu'elle pouvait bien encore raconter. Et quand on se mit à ressortir les vieilles recettes au lieu de se lancer dans des expériences audacieuses, cette perplexité n'y était certainement pas étrangère.

Une raison supplémentaire de ce nouvel éloge de l'insouciance et du cynisme résidait sans doute également dans les origines des théoriciens et des artistes, qui le plus souvent n'appartenaient pas à une minorité, mais étaient des représentants dissidents de la bourgeoisie dominante. Le sérieux de la situation régnant dans le ghetto ne permettait que rarement d'avoir la conscience légère et insouciante. Les artistes issus des ghettos – qu'il s'agisse des ghettos de la pauvreté, de l'homosexualité, ou des races et des religions souffrant de discriminations – n'étaient pas désespérés parce qu'ils ne savaient pour quoi lutter – ils luttaient parce qu'ils étaient désespérés. L'histoire de la culture DJ montre que cette lutte n'était pas menée de façon crispée ou hargneuse, mais par amour pour ce qui se créait, pour cette production qui pouvait rendre vivable et en partie plaisante la dureté de la vie dans le ghetto, sans pour autant perdre de vue les perspectives politiques.

Peut-être la méconnaissance des problématiques et des apories de la modernité est-elle une chance pour ces artistes, qui inconsciemment travaillent de façon moderne. Leur liberté, à l'écart des manifestes et des dogmes, reste – de façon quasi paradoxale – portée par le souci et le sérieux mis à maintenir en vie l'esprit novateur de la culture.

Jean-Paul Gaultier fait de la mode, et il en est sûr : « Tout est possible, vous savez ? Mais ça ne veut pas dire que tout ce qui est possible existera un jour. Cela veut dire qu'il y a *quelque chose à faire.* [120] » Si l'on conçoit l'ouverture postmoderne comme la mission de faire non seulement *quelque chose*, mais *ce qu'il faut*, il ne reste plus alors de place ni de temps pour le pessimisme ou la résignation. La culture DJ, par son élan d'innovations et l'influence qu'elle exerce sur l'art, la mode, la littérature, le cinéma et la vidéo, laisse supposer que le voyage de la raison à travers l'espace et le temps est loin d'être achevé, ou que s'il l'est, ça n'est que provisoire. Le soleil ne cessera jamais de se lever à nouveau. Les Lumières n'ont pas fini leur œuvre, et le désir de savoir et de comprendre encore davantage n'apparaît nulle part plus urgent que dans les ghettos des marginalisés, comme le prouve un morceau de Kool Moe Dee intitulé « Knowledge is King » : « L'âme ne peut pas être contrôlée, parce que c'est spirituel/Mais tu dois apprendre/Le savoir est roi/Le savoir est roi. [121] »

Peut-être la critique de la raison et la peur du savoir sont-ils le privilège de ceux qui en savent déjà beaucoup. Les rappeurs et les DJ issus du ghetto ressentent comme un privilège de savoir écrire et lire. Et les membres de la nation hip-hop, qui appartiennent à la classe moyenne noire et peuvent fréquenter les universités, éprouvent l'obli-

gation de transmettre leur savoir et leurs idées à leurs frères et sœurs noirs des ghettos. L'euphorie avec laquelle les rappeurs et les DJ parlent de livres, d'idées, d'idéologies et de métaphysique témoigne d'une gigantesque soif de savoir. La culture hip-hop est, après les mouvements des droits civiques, le mouvement soul et celui des Black Panthers, le nouvel élan portant la volonté courageuse d'autodétermination intellectuelle des Afro-Américains. Mais bien sûr, le « savoir roi » concerne également la pratique esthétique, dont l'autoréflexivité et la complexité croissantes appellent le savoir comme une de ses conditions de possibilité.

Quant à la question de savoir s'il est nécessaire de situer la culture DJ dans le cadre de la modernité, elle doit rester ouverte, dans la mesure où la définition des concepts moderne/postmoderne apparaît bien difficile à établir avec précision en raison des nombreuses interprétations différentes qui en sont faites. Il serait tout aussi absurde de diaboliser les penseurs et les artistes postmodernes que d'en ignorer les problématiques. Ils ont mis en évidence et critiqué les erreurs et les manques de la modernité. L'imprécision de la notion de progrès va de paire avec l'incertitude de la forme sous laquelle doit être poursuivi le projet de la modernité. Dans l'embarras et la résignation fréquentes sur la question de décider de la voie à suivre, on peut aussi voir une chance, celle d'une ouverture nouvelle et d'une tolérance dont la limite serait celle au-delà de laquelle on renonce à tenir fondamentalement à une pratique progressiste.

« Au bout d'une impasse, le fait de revenir en arrière ne signifie pas seulement une régression[122] », comme le notent Huyssen et Scherpe dans l'introduction de leur livre sur la postmodernité. Mais qu'il est mieux pour des pans entiers de la culture de ne pas avoir à revenir ainsi en arrière. La culture DJ a montré dans le cadre de la culture pop que les possibilités de la modernité ne sont pas épuisées, qu'il y a des méthodes, des moyens et des chemins nouveaux, des stratégies et des objectifs nouveaux pour lesquels il vaut la peine de se battre et de travailler, et qui peuvent, sans subir de trop grandes déformations, s'intégrer au cours progressif du développement historique. Les parties les plus intéressantes d'une culture, volontiers qualifiées de postmodernes, il faudrait les concevoir plutôt comme hypermodernes. Mais l'introduction du concept d'hypermodernité n'aurait de sens que si celle-ci, pensée en un sens rigoureusement moderniste, est considérée comme une attitude d'esprit dans et par laquelle la modernité prend conscience d'elle-même. Mais par là même, la culture pop s'éloignerait au contraire

de ce cercle de l'hypermodernité, puisqu'en elle, cette réflexion sur la modernité n'a pas lieu – consciemment. Or, les artistes de la musique DJ, exilés de la haute culture (moderne), étrangers et exclus, trouvent des approches et des solutions nouvelles qui étaient jusque-là inconnues ou impensables. La contemporanéité de la musique, qui impitoyablement jette une ombre sur tout ce qui est passé, est liée, par différents points de jonction entre modernité et culture pop, à une attitude d'esprit dont le sérieux et l'étroitesse idéologique la font apparaître aux yeux des profanes comme quelque chose d'étranger et peut-être même d'absurde. Pourtant, ces points de contact – en la personne d'artistes comme Malcolm McLaren ou Andy Warhol – étaient toujours l'indice de l'existence dans l'histoire de la modernité de modèles, de méthodes et d'affinités spirituelles qui peuvent être samplées sans problème : consciemment ou inconsciemment.

Il est bien possible que l'hypermodernité soit le produit bâtard de la modernité ou bien la progéniture abandonnée à elle-même, qui aurait grandi sans l'aide de ses parents, se serait rebellée contre eux et aurait su relativement tôt marcher de son propre pas. La ruse hégélienne de la raison rend accessoire la question de ce rapport de parenté entre la modernité et l'hypermodernité : ce qui compte, c'est leur rapport dialectique dans la marche progressive de l'esprit du monde, qui toujours sait où il va. Mais peut-être cette hypermodernité, qui n'a d'existence que théorique, est-elle l'un des nombreux égarements bénéfiques à l'esprit universel, l'aidant dans les désordres du temps à éviter les impasses. L'idée d'une action salvatrice, inconsciemment réalisée par les agents qui la portent, s'intègre à la contingence de l'idéologie du progrès que l'on a proposée. Si la modernité prend conscience d'elle-même dans l'hypermodernité, peut-être le fait-elle plus sûrement encore dans la chaude et amicale obscurité de l'inconscient. Là réside peut-être sa plus grande chance.

Un progrès pour l'humanité : la vie dans la subculture

Après l'échec provisoire des stratégies socialistes ou communistes de prise de pouvoir et d'édification d'une société socialiste, beaucoup de penseurs de gauche ont perdu la foi, restant alors perplexes ou muets. Des théoriciens de gauche, pour qui être de gauche était plus qu'une croyance, qu'une pratique de vie ou une science, se demandèrent comment il était possible de sauver au XXIe siècle le matérialisme marxiste et toute forme de pensée de gauche et de politique de gauche.

Le combat culturel pour les droits de l'homme et l'autodétermination, pour l'autonomie et les droits des minorités, pour les Lumières et la codétermination, reflète instantanément dans sa disparité et sa fréquente imprécision l'état de confusion qui règne dans les théories de gauche. Les marxistes orthodoxes comme les théoriciens et les philosophes (!) du Groupe Marxiste rejetaient toute réflexion sur une stratégie culturelle de subversion et se bornaient à l'ordre du jour politique. Les penseurs de gauche de la culture pop ont peu d'alliés. La plupart des groupuscules situés politiquement à gauche se parent d'agitation politique (l'agit-pop), attitude qui s'inscrit entièrement dans la tradition de la propagande du Parti communiste du début du siècle et pratique la manipulation des esprits en un sens opposé aux Lumières. Aujourd'hui, le spectre de l'agit-pop s'étend en Allemagne de Konstantion Wecker (SPD), en passant par BAP (Les Verts) et Rio Reiser (PDS), jusqu'à groupes de punk rock comme Slime qui font de la musique pour la gauche militante. Dans cette musique, le fait d'être de gauche n'apparaît que dans la facture sans ambiguïté des textes de chanson. L'idée qu'il serait possible de manifester et de réaliser la résistance culturelle à travers l'esthétique et la forme de la production artistique elles-mêmes, est étrangère et extravagante pour ces groupements politiques.

L'histoire des artistes, qui débordaient de partialité (léniniste) mais qui furent néanmoins mis à la porte du parti, s'étend des constructivistes soviétiques jusqu'à Godard ou Rainald Goetz, qui fut raillé par le Groupe Marxiste. Et pourtant ces artistes restèrent fidèles à leurs convictions, et continuèrent de travailler, sans être organisés et en toute liberté, à leur art de gauche.

Mis à part le nationalisme noir du hip-hop, la culture DJ reste largement indépendante en termes d'appartenance aux partis politiques, et représente une nouvelle forme de résistance. En tant que forme d'expression des minorités et des ghettos, le hip-hop n'avait à ses débuts pas grand-chose à voir avec le réalisme. Puisque le public était lui aussi dans l'ensemble composé de marginalisés, un réalisme reposant sur le récit de la misère de l'oppression aurait été redondant. L'objectif du hip-hop était le produit de la réalité du ghetto et ne voulait d'abord pas refléter la réalité, mais transformer la réalité où le hip-hop était née. Il s'agissait de conquérir un espace dans lequel les membres des minorités et des ghettos puissent vivre, écouter de la musique et danser librement. La micropolitique des subcultures ne s'intéressait pas aux promesses utopiques de transformation du monde,

mais voulait utiliser ou créer les moindres niches d'autodétermination. Les débuts du disco se situent dans les clubs de la « communauté homosexuelle ». Ils appartenaient au « patchwork des minorités » (Lyotard) qui remplaçait la résistance unifiée d'une classe ou d'un parti et formait à la place une résistance hétérogène. Les motifs et les objectifs étaient variés, mais le dénominateur commun de toutes les luttes des minorités consistait précisément en ceci qu'elles se comprenaient justement comme des minorités et entendaient être reconnues comme telles [123]. La sexualité et le corps ne sont devenus des thèmes politiques qu'après 1968. Lorsque le dogme de l'identité du marxisme et du processus révolutionnaire est remis en question, « l'importance du corps est l'une des pièces importantes, sinon essentielles [124] », remarquait Foucault. L'occupation et le contrôle du corps par le pouvoir mena à une redécouverte rebelle des désirs et des plaisirs du corps. La conquête du corps par le pouvoir conduit à « la revendication de son corps contre le pouvoir, la santé contre l'économie, le plaisir contre les normes morales de la sexualité, du mariage, de la pudeur. Et, du coup, ce par quoi le pouvoir était fort devient ce par quoi il est attaqué [125] ». La « révolte du corps sexuel [126] », qui lutta pour une émancipation accrue de la minorité homosexuelle, s'est avérée particulièrement puissante.

C'est précisément en ce sens que les débuts du disco doivent être considérés comme politiques, lorsque dans les clubs et les fêtes – contre la répression de la morale dominante – il devenait possible de vivre et de célébrer le plaisir. Le disco était une musique du corps, et le « *move your body shake your body* » [« Bouge et secoue ton corps »], repris par les refrains d'une multitude de morceaux de disco et plus tard de house, fit du corps le sujet d'une invective directe, tout comme le faisait la musique en poussant les gens à danser. S'adresser au corps est pour Foucault « plus matérialiste » qu'observer simplement sans arrêt l'occupation des consciences par les idéologies. Les analyses qui privilégie l'examen des idéologies sont donc suspectes, dans la mesure où elles présupposent toujours un sujet humain, « dont le modèle a été donné par la philosophie classique et qui serait doté d'une conscience dont le pouvoir viendrait s'emparer [127] ». La musique DJ s'adresse directement au corps dansant et tente ainsi de contourner le détour par la conscience et de faire directement plaisir au corps.

La scène disco et la première scène house sont nées dans la communauté homosexuelle et contribuèrent à mettre partiellement à bas la ghettoïsation des homosexuels, ou à rendre l'espace du ghetto plus

agréable, c'est-à-dire plus vivable. Les premiers DJ du hip-hop venaient d'un véritable ghetto de New York concrètement localisable : le Bronx.

Jusqu'en 1979, le hip-hop était une forme de culture locale, qui n'existait quasiment pas à l'extérieur du Bronx. Dans ce quartier, en revanche, la culture hip-hop, avec le deejaying, le rapping, le graf-spraying et la breakdance, s'était fortement et rapidement développée au cours des quatre années précédentes. Dans un espace marginal de l'histoire générale de la culture, une culture noire autonome parvint à se développer en l'espace d'une demi-décennie sans se laisser importuner par la puissance hégémonique culturelle blanche, à l'écart de l'idéologie anonyme (Barthes) d'une société bourgeoise qui pousse tous les consommateurs de cette idéologie à préserver et à utiliser les formes culturelles traditionnelles de cette société. Il n'y avait pour ainsi dire rien qui répondît dans la vie quotidienne du Bronx à la représentation que la bourgeoisie s'était faite des « rapports de l'homme et du monde [128] ». Et là où Barthes dévoile dans les habitudes et les traditions de toute culture une seconde nature (fausse, donc), le ghetto demeure grâce à son statut socialement marginalisé un champ d'expérimentation pour de nouvelles formes de culture. La vie dans le ghetto laisse à elle seule apparaître la pseudo-nature d'une société bourgeoise comme quelque chose d'étrange, perçue par ses habitants comme quelque chose de construit et d'artificiel. Repérer les abus idéologiques d'une culture réactionnaire qui tend à stabiliser son propre système est quelque chose qui va de soi pour les opprimés et les exclus de cette culture, ce à quoi des intellectuels blancs bourgeois comme Barthes doivent se hisser par la pensée.

L'idéologie bourgeoise n'apparaît que fragmentairement dans le ghetto. Ceux qui ne profitent pas de la distribution du pouvoir à l'intérieur d'une société, mais en font les frais, sont de facto immunisés contre toutes les séductions de cette idéologie. Bref, ils ne peuvent pas se permettre cette idéologie et cette aisance libérale. Le mouvement « par lequel la bourgeoisie transforme la réalité du monde en image du monde, l'Histoire en Nature [129] » s'arrête aux frontière du ghetto. Barthes définit le passage de la réalité à l'idéologie dans la société bourgeoise comme le « passage d'une *anti-physis* à une *pseudo-physis* [130] ». Or c'est précisément ce passage qui n'a pas lieu dans le ghetto. L'idéologie bourgeoise reste une antinature.

La culture pop est un produit bâtard. La pop n'arrive pas à décider si elle est une contre-culture ou une culture dominante. Le plus souvent, elle est les deux à la fois : elle est l'instrument au moyen duquel une

culture dominante naît d'une contre-culture. Nik Cohn fait commencer la pop avec le rock'n roll, mais indique dès la première ligne de son histoire de la pop que le rock'n roll a aussi pour ancêtres le r&b noir, donc une culture minoritaire. La pop resta jusqu'à la fin des années 60 une forme de rébellion contre l'establishment, mais elle était déjà aussi la préformation d'un autre. Beaucoup de jeunes rebelles de la pop trouvèrent rapidement, après leurs « années folles » sous l'égide de la pop culture, leur place dans la société bourgeoise. Les racines, et surtout les innovations et les révolutions, de la musique pop continuèrent néanmoins à s'exfiltrer du champ des cultures minoritaires, au premier rang desquelles on trouvait les minorités ethniques, religieuses et sexuelles.

La force et la violence de la pop vivent de la résistance de ces subcultures. Paradoxalement, ces énergies finissent par l'intermédiaire de la culture pop par retomber sous la coupe de la culture hégémonique qui, presque toujours, est en mesure d'absorber et de fondre toutes les subcultures et de d'en exploiter les forces. À travers la pop, le centre (du pouvoir) met en réseau, « situe la périphérie et l'utilise pour son propre compte, pour sa dynamique interne[131] ». Cette fonction de délocalisation confère à la culture pop et à toutes les forces qui agissent en elle une position singulière. Elles peuvent créer quelque chose de propre dans une relative indépendance à l'égard de la culture hégémonique. Mais la liberté s'arrête (rapidement) là où les produits d'une subculture ne peuvent plus s'intégrer au discours dominant. C'est alors qu'interviennent les méthodes policières de la puissance hégémonique, en commençant leur croisade contre la menace de cette sous-culture. La culture pop est donc à apprécier avec prudence. La pop, c'est toujours ces deux choses à la fois : une promesse et une trahison. Le passage de la culture hip-hop – une culture marginale – à une forme de culture pop jette une lumière fascinante sur l'histoire de la rébellion et de la conformité. L'écrivain noir Nelson George considérait la commercialisation et l'industrialisation du r&b comme une falsification menant à son déclin et sa mort. Il observait le même phénomène pour le rap : « Je pensais à un moment que le rap allait être une chose totalement nouvelle du point de vue musical et commercial. Mais il fut "co-opté" de la même manière que le fut le r&b, et plus rapidement encore. [132] »

Malgré cette exploitation, à juste titre pointée du doigt par George, de la culture hip-hop par les grandes compagnies du divertissement, dirigées par des Blancs, le hip-hop joua un rôle essentiel dans la formation d'une conscience politique des jeunes Noirs à travers le monde.

Beaucoup d'artistes de rap se sentent plus puissants que les politiciens. KRS ONE se dit déçu par le nombre de maires noirs en Amérique (300), qui n'ont pas l'énergie (« *juice* »), la force d'imposer la prise en compte des problèmes rencontrés par la minorité noire : « J'ai plus de pêche en tant que rappeur que si j'étais maire [133] ». C'est dans un sens analogue que s'exprime Ice Cube, qui sait que tous les enfants et les adolescents croient ce qu'il dit, parce qu'il ne leur a jamais menti, dans ses disques, ses interviews ou ses discours dans les écoles et les facs. « Je crois que les rappeurs qui ont une conscience sont plus qualifiés que les prétendus leaders pour apporter un sentiment de liberté dans la communauté. [134] »

Une grande partie des productions de 1994 reste directement liée, par sa musique et dans son esprit, à la situation du ghetto, et ne baisse pas les yeux devant les réalités de la société, comme tend à le faire le plus souvent la pop. Ce rapport au ghetto donne force et confiance à beaucoup de ces musiciens. Un membre du Wu Tang Clan, un groupe de rap qui connut l'un des plus grands succès de 1994, expliquait lors du « New Music Seminar » de New York que la chose la plus importante est la famille dont on s'entoure. Non pas la « famille » dans laquelle on est né et qui est dans le ghetto le plus souvent fragmentée, mais la famille que l'on se construit à la place et qui joue le rôle d'une instance de socialisation. Les potes ou le clan entourent la musique rap et parviennent à créer une atmosphère familière, même une fois franchi le seuil des médias blancs, voyageant et séjournant hors du ghetto en terrain étranger, dans la sphère de la culture hégémonique. Dans ces cas-là – et le Wu Tang Clan n'y fait pas exception –, il n'est pas seulement question de la sécurité et du soutien que l'on peut en tirer, mais aussi et toujours de ne pas se couper de ses propres racines et de maintenir un contact étroit avec ceux qui sont marginalisés. C'est pourquoi la micropolitique des minorités est aussi forte, sans faille, parce qu'elle a compris que c'est dans l'aliénation de la minorité que réside le plus grand danger. « *Being black and proud* » signifie précisément la volonté de ne pas se plier aux structures (centrales) de la morale, du pouvoir et de l'ordre central, la volonté de rester indépendant et autonome. Alors que certaines minorités aux États-Unis et en Europe ont essayé de s'assimiler de la façon la plus complète possible, les minorités qui rentrent dans le champ de la culture DJ tiennent fermement à leur inflexible position d'insoumission. Parce qu'au bout du compte, ça finit toujours par payer.

Pour ceux qui ne sont pas membres de minorités, mais qui se sentent liée à la culture de l'une d'elles, reste encore la possibilité de s'y mettre en scène et d'en jouer le rôle. Le hipster en tant que « *white Negroe* », comme l'appelait Mailer, se plaçait lui-même à la marge d'une société qui est, telle qu'elle se présente au hipster, moralement et esthétiquement inacceptable. Le hipster, tel que le décrit Mailer, choisit une vie de danger et d'humiliation, qui en comparaison de celle de l'Américain moyen était excitante, violente et authentique. Dans les années 50, le hipster était donc en même temps un psychopathe masochiste et un artiste, un philosophe et un narcisse qui se considérait comme faisant partie d'une élite qui ne possédait pas seulement ses propres valeurs et ses propres normes, mais aussi sa propre langue. Le but était de se rapprocher le plus possible de l'idéal d'une création absolue de soi.

Le hipster d'aujourd'hui n'est plus un existentialiste comme le Nègre blanc des années 50. Le ghetto noir a culturellement conquis un large territoire dans lequel même les membres des non-minorités trouve un espace pour vivre et travailler. La culture DJ comme produit des minorités délivra la « négritude blanche » du fardeau consistant à payer leur rapport avec les marginalisés d'une existence fragile et menacée. Parallèlement au Nègre blanc se développa également dans la culture disco et house le « *straight faggot* », le « pédé hétérosexuel » qui non seulement se voulait solidaire de la vie, du romantisme et du style des homosexuels, mais les imitait même en les transposant dans une existence hétérosexuelle. Parmi les autres formes de hipsters, on peut citer les « juifs athées », les « mulâtres aryens » ou les « nazis communistes », trouvaille du groupe slovène Laibach, qui entendait par là faire apparaître et contourner la répression par l'invention d'une identité. Leur apparition sur scène en costumes nazis et leur revendication simultanée d'appartenance au communisme yougoslave incarne très exactement la campagne sémiotique du hipster, qui subvertit et anéantit toutes les formes de sécurité identitaire.

La culture DJ pouvait aisément se passer d'un art conceptuel dans le genre de Laibach et du Nouvel Art slovène, parce qu'elle était née presque organiquement des zones problématiques de la société et de la politique, ce qui appelait d'autres formes de résistance que dans un système totalitaire d'Europe de l'Est. Tandis que les membres des minorités tenaient à leur identité minoritaire et la manifestaient dans leur culture, les hipsters contribuèrent, par le jeu qu'ils pratiquaient sur elles, à l'érosion des identités. En constructeur élitiste de son « moi », le hipster niait toute forme de sérieux social et confondait les fronts

sur lesquels la discrimination, l'oppression et la haine fonctionnent dans la société en tant que dispositifs de fabrication d'identité. Le hipster, comme l'ensemble de la culture DJ, montre peu d'intérêt pour la vieille structure du sujet bourgeois et conçoit davantage le moi comme une démarche stylistique et esthétique à laquelle il faut travailler avec le plus grand sérieux.

L'un des principaux soucis du hipster est d'être entièrement de son temps. Le hipster sait ce qui se passe dans le monde, il est convaincu que son style, son mode de vie et sa vision du monde sont absolument actuels. L'ordre symbolique du centre de pouvoir est joyeusement mis à mal. Paul Jam, le chanteur du groupe culte anglais The Jam, expliquait dans un hymne aux mods qu'une pochette d'un album français des Small Faces ferait oublier n'importe lequel des tableaux d'un Pablo Picasso [135]. Son intérêt pour le « *style years* », le « *total look* » de 1963 à 1967, serait purement esthétique et peut-être superficiel, comme l'admet Weller [136]. Pour Weller, les mods sont l'incarnation d'une rébellion qui pouvait rendre accessibles le goût, la dignité et la force à tous les « adolescents de classe ouvrière » [137].

Être hipster, cela veut dire se rebeller pour ou contre des choses dont la plupart des gens n'ont rien affaire. Être hipster, cela veut dire résister à l'ennui et lutter pour l'imagination, la beauté et l'excitation. De ce point de vue, il est possible de considérer le mouvement situationniste, tel que le décrit Greil Marcus dans *Lipstick Traces*, aussi bien comme l'histoire du mouvement (artistique) des hipsters. En ce sens, toutes les révoltes sémiotiques, de Dada jusqu'au punk, appartiennent à ce mouvement hipster.

Le hipster ne cesse de cheminer vers d'autres rivages. Être branché serait le label de qualité que les bohèmes s'attribuent, écrivait Diederichsen en 1985 dans *Sexbeat* : « Était branché ce qui allait plus loin. Parker improvisait sur des structures plus fixes que Miles Davis. Miles laissait tomber les structures et improvisait de façon modale. Bon, ça on connaît, on passe à autre chose. Lennie Tristano était encore un peu plus libre. Branché. Et puis il y eut Coltrane. Etc. [138] » Un autre critère permettant de définir le hipster est, selon Diederichsen, la question de l'authenticité ou de la soul, de l'âme. « La question était de savoir si quelqu'un avait ressenti ce pour quoi il luttait et bossait, ou bien s'il était simplement malin. [139] »

Entre-temps, le dogme selon lequel le hipster ne doit pas être malin est légèrement passée de mode. On rit de l'authenticité et du côté soul lorsqu'ils apparaissent trop grossiers. Même la démarcation vis-à-vis

des non-hipsters est traitée d'une façon plus cynique et plus détournée. Le cynisme est la réaction à une situation historique dans laquelle les options « *straight* » semblent avoir disparu. Mais au bout du compte, le cynisme ne peut vivre et mourir que dans une position moralement rigide qui lui confère justement des qualités stratégiques.

Peut-être est-il possible d'enterrer moralement la condition de hipster, avec la conséquence que les gens ne parleront plus de mondes branchés et non branchés, mais de mondes s'opposant comme le bien et le mal. Les hipsters comme « premier souffle d'une deuxième révolution [140] » incarnent une nouvelle forme de résistance. Après les déceptions des dernières réelles révoltes contre les méfaits de la société capitaliste, l'année 1968 marqua l'entrée en action d'une nouvelle stratégie. Le rêve d'un renversement universel est abandonné au profit de la création modeste d'un monde réduit, bon, où les hipsters peuvent se mettre à l'écart du reste du monde. Le style devient la marque distinctive extérieure des moralistes. Il est un missionnaire dans le monde de la nuit, recrutant, par le style et la souveraineté, la génération suivante destinée à ce meilleur des mondes. Son instinct rend superflu un grand travail de réflexion [141].

La vie nocturne est devenue depuis les années 80 le domaine d'élection et d'action de tout hipster, et étend stratégiquement le ghetto des marginalisés dans le monde entier à des sympathisants qui en partagent les idées. Là où la culture DJ maintient son caractère underground – quel que soit le degré qu'elle atteint dans les charts –, les combats des minorités et des hipsters continuent d'être menés. La question de savoir jusqu'où l'underground produit des effets lorsqu'elle est devenue pop, doit rester sans réponse. Mais peut-être l'idée de l'Underground Resistance n'est-elle qu'une idée douteuse – un rêve touchant les consommateurs de culture pop des classes moyennes.

« Nous vivons une époque révolutionnaire », disait George Lipsitz en commentant l'état de la culture de la jeunesse dans les années 90. Ces deux dernières décennies, la situation des minorités des États-Unis s'est plutôt dégradée qu'améliorée. Entre 1979 et 1989, le nombre des enfants noirs grandissant dans la pauvreté est passé de 41,2 à 43,7 % ; au total, 2,2 millions d'enfants de plus qu'en 1979 vivaient dans la pauvreté. Les taux de mortalité des enfants noirs sont le double de la moyenne nationale, et les hommes noirs vivant dans les ghettos de Harlem à New York, ou à South Central à Los Angeles, ont une espérance de vie plus faible que ceux vivant dans un pays du tiers-monde

comme le Bangladesh [142]. Face à de tels faits comme à d'autres, le terme de progrès vous reste en travers de la gorge. Et pourtant, chaque forme de micropolitique issue de la culture DJ montre bien que le progrès est important, souhaitable et nécessaire. Encore une fois : les doutes que l'on peut avoir sur l'idée de progrès s'interrompent là où ils sont confrontés à la pratique politique et culturelle de ceux qui sont brisés par les conditions de vie dominantes.

L'aurore

La force et la beauté donnent confiance. L'histoire de l'humanité continue sa marche en avant. Sur MTV, Heavy D. présentait une émission proposant les meilleures clips de l'histoire du hip-hop – de Sugar Hill Gang à Snoop Doggy Dogg. C'est alors qu'on se rend compte à quel point cette culture DJ est infiniment forte, puissante et intelligente, avec quelle magnificence et quel raffinement elle s'est développée, et avec eux tout le respect et le charme qui règnent en elle. Les MC féminins raillent le sexisme des hommes (« Shop », de Salt'n'Pepa), les MC masculins sauvent la figure des femmes noires de la terreur diététique des magazines féminins blancs (« Baby Got Back », de Sir Mix-A-Lot), et l'un des premiers groupes de hip-hop réalise un clip pop saisissant qui est une sorte de version nouvelle du réalisme socialiste (« The Message », Grandmaster Flash and The Furious Five). À l'occasion, on entendra comment Heavy D. manifeste sa reconnaissance envers Chuck D. pour le travail d'émancipation de son groupe Public Ennemy.

« C'était donc là un superbe lever de soleil. [143] ». Sans confiance, il ne peut y avoir aucun progrès, aucune réforme, aucune révolution, aucun lever de soleil. Après que l'esprit des Lumières au service du présent soit devenu, selon Horkheimer et Adorno, une « imposture totale pour les masses [144] », l'application de cet esprit des Lumières se réalise par la pop dans la musique des ghettos. L'horizon de la liberté est infini, et la petite lumière de la culture DJ brille d'une lueur sans cesse plus intense, elle donne espoir : de l'élan pour la rébellion.

Parlons une fois encore avec Hegel. Lorsqu'en France commença la Révolution, Hegel était âgé de 19 ans et faisait ses études avec Hölderlin et Schelling à l'université de Tübingen. Se rappelant la Révolution française, il écrit : « Tous les êtres pensants ont célébré cette époque. Une émotion sublime a régné en ce temps-là, l'enthousiasme de l'esprit a fait frissonner le monde. [145] » Tout le système hégélien est une machine de confiance et d'espoir. Cette machine est travaillée par

le fait de savoir qu'une révolution est possible, que l'injustice ne doit pas nécessairement durer et que « Liberté, Égalité, Fraternité » n'est pas une formule vide. La foi en la victoire de la raison ne suit jamais un cours ininterrompu. L'Esprit – et donc la également culture – est le résultat de sa propre activité. « La vie d'un peuple fait mûrir un fruit ; car son activité vise à achever son principe. Mais ce fruit ne retombe pas dans le giron du peuple qui l'a produit et mûri ; au contraire il devient pour lui une boisson amère. Le peuple ne peut s'en séparer, car il en a une soif infinie, mais goûter à ce breuvage est sa ruine, en même temps toutefois c'est le lever d'un nouveau principe. [146] »

L'aurore. Les Beastie Boys exigent « Check Your Head ». Et Rainald Goetz dans son texte « Système esthétique » : « Nous pouvons nous expliquer mutuellement, en silence et en parlant, que nous sommes des enfants de l'humanité. Paisiblement le temps nous emporte avec lui de l'avant. [147] » Nas rappe : « The World Is Yours » [« Le monde est à vous »]. Peace.

1. Marx (Karl) et Engels (Friedrich), « La Sainte Famille », p. 124.
2. Marx (Karl) « Pour une critique de la philosophie du droit de Hegel, » p. 99.
3. Hegel (G.W.F.), *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie III,* p. 456.
4. *Ibid.*, p. 96 sq.
5. Hegel (G.W.F.), *Phénoménologie de l'Esprit*, p. 523.
6. Engels (Friedrich), *Das Begräbnis von Karl Marx,* cité d'après Marx (Karl) et Engels (Friedrich), *Über Kunst und Literatur*, p. 15.
7. Hegel (G.W.F.), *Leçons sur la philosophie de l'Histoire*, p. 30.
8. Bloch (Ernst), *Differenzierungen im Begriff Fortschritt,* in *Tübinger Enileitung in die Philosophie,* p. 146.
9. Cf. *Ibid.*, p. 118.
10. Adorno (Theodor W.), *Fortschritt,* in Kuhn (Helmut) et Wiedermann (Franz), *Die Philosophie und die Frage nach dem Fortschritt*, p. 30.
11. *Ibid.*, p. 48.
12. Foucault (Michel), « Non au sexe roi », p. 268.
13. Cf. Foucault (Michel), « Des supplices aux cellules », p. 720 sq.
14. Marx (Karl) « Introduction générale à la critique de l'économie politique », p. 483.
15. *Ibid.*, p. 485.
16. Diederichen (Diedrich), « Wer fürchtet sich vor dem Cop Killer », in *Spiegel Spezial*, « Pop und Politik ».
17. Cf. Jackson (John A.), *op. cit.*, p. 34.
18. Cf. *Ibid.*, p. 44 sq.
19. Diederichen (Diedrich), « Wer fürchtet sich vor dem Cop Killer », *op. cit.*, p. 23.
20. Public Enemy, « Fight The Power », in Stanley (Lawrence A.), *op. cit.*, p. 259.
21. Chuck D., « Arbeiten wie James Bond », in *Spiegel Spezial* « Pop und Politik », p. 57.
22. *Ibid.*, p. 57 sq.
23. Cf. Koselleck (Reinhart) et Meier (Christian), « Fortschritt », in Brunner (Otto), éd., *Geschichtliche Grundbegriffe*, Bd 2, p. 89.
24. Cf. Feyerabend (Paul), *Wissenschaft als Kunst*, p. 89.
25. Graf (Andreas), « Chipsy Kings », in *Musik Express*, juillet 1991, p. 45.
26. Kittler (Friedrich A.), « Grammophon… », *op. cit.*, p. 12.
27. *Ibid.*, p. 16.
28. *Ibid.*, p. 33.
29. Cf. Kittler (Friedrich A.), *Draculas Vermächtnis,* « Der Gott der Ohren », p. 135.
30. Moholy-Nagy (Laszlo), « Neue Gestaltung in der Musik », in Block (Ursula) et Glasmeier (Michael), *op. cit.*, p. 53.
31. *Ibid.*
32. Cf. Khlebnikov (Welimir), « The radio of the future », in Strauss (Neil), *Radiotext(e)*, p. 32-35.
33. Cf. Brecht (Bertolt), « The radio as an apparatus of communication », in Strauss (Neil), *op. cit.*, p. 15.
34. Cf. Hebidge (Dick), *Subcultures*, p. 3.
35. Hoffman (Abbie), « Guerilla Radio », in Strauss (Neil), *op. cit.*, p. 301.
36. Palmer (Robert), « Church of the Sonic Guitar », in DeCurtis (Anthony), *Present Tense*, p. 14.
37. Stockhausen (Karlheinz), *op. cit.*, « Elektronische Musik – Brief an Douglas M. Davis », p. 342.
38. Fuchs-Gamböck (Michael), « Kraftwerk », in *Wiener*, juillet 1991, p. 108.
39. Boulez (Pierre), *Orientations*, « Technology and the compose », in *Orientations*, p. 491.
40. Rose (Tricia), *op. cit.*, p. 63.
41. Kittler (Friedrich A.), « Fiktion und Simulation », in Barck (Karlheinz), éd., *op. cit.*, p. 196.
42. Heidegger (Martin), « La question de la technique », p. 27.
43. *Ibid.*, p. 37.
44. *Ibid.*, p. 46 sqq.
45. Horkheimer (Max), *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft,* p. 13.

46. Horkheimer (Max) et Adorno (Theodor W.), *Dialectique de la raison*, p. 130.
47. *Ibid.*, p. 132.
48. Kittler (Friedrich A.), *Draculas Vermächtnis*, « Der Gott der Ohren », p. 132.
49. *Ibid.*, p. 137.
50. Toffler (Alvin), *The Third Wave*, p. 169.
51. Sirirus (R. U.), « A User's Guide To Using This Guide », in Rucker (Rudy), *Mondo 2000, « A User's Guide To The Edge »*, p. 14.
52. Sirirus (R. U.), « Appropriation », in Rudy Rucker, *ibid.*, p. 26.
53. *Ibid.*, p. 24.
54. *Ibid.*, p. 29.
55. « Deconstruction », in Rucker (Rudy), *Ibid.*, p. 80.
56. Jude (S.T.), « House music », in Rucker (Rudy), *Ibid.*, p. 140.
57. « Me », in Rucker (Rudy), *Ibid.*, p. 168.
58. Fuchs-Gamböck (Michael), *op. cit.*
59. « Wir sind die Roboter », in *SZ-Magazin*, 31 oct. 1991, p. 40.
60. Constant, « Sur nos moyens et nos perspectives », p. 57.
61. Hüetlin (Thomas), « Drei Jungs im Müll », in *Der Spiegel*, 1994, n°31, p. 142.
62. Jarret (Michael), « Beastie Boys », *op. cit.*, p. 52.
63. Hegel (G.W.F.), *Esthétique*, p. 115.
64. Benjamin (Walter), *Sens unique*, p. 171.
65. Vasari (Giorgio), *Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister*, Bd. II, I. partie, p. 6.
66. *Ibid.*, p. 15.
67. *Ibid.*, p. 16.
68. Adorno (Theodor W.), « Fortschritt », in *op. cit.*, p. 44.
69. *Ibid.*
70. Cf. Hauser (Arnold), *Kunst und Gesellschaft*, p. 109.
71. Cf. *Ibid.*, p. 108 sqq.
72. *Ibid.*, p. 151.
73. *Ibid.*
74. Redon (Odile), *À Soi-Même*, p.9.
75. Hauser (Arnold), *op. cit.*, p. 201.
76. *Ibid.*
77. *Ibid.*
78. Cf. Wolff (Janet), *op. cit.*, p. 27.
79. Engels (Friedrich), « Über den Verfall des Feudalismus und das Aufkommen der Bourgeoisie », cité d'après Marx (Karl) et Engels (Friedrich), *Über Kunst und Literatur*, p. 341.
80. Cf. Hauser (Arnold), *op. cit.*, p. 153.
81. Foucault (Michel), « Qu'est-ce qu'un auteur ? », p. 792.
82. Foucault (Michel), *L'ordre du discours*, p. 28 sq.
83. *Ibid.*, p. 29.
84. *Ibid.*, p. 29 sq.
85. *Ibid.*
86. Foucault (Michel), « Qu'est-ce qu'un auteur ? », p. 811.
87. Cf. *ibid.*, p. 793.
88. Cf. Barthes (Roland), « La mort de l'auteur », p. 63 sqq.
89. Cf. *Ibid.*, p. 66 sqq.
90. Cf. *Ibid.*, p. 68 sq.
91. Wolff (Janet), *op. cit.*, p. 129.
92. Burroughs (William S.), « Die Zerschneide-Methode », in Riese (Utz), *Falsche Dokumente*, p. 84.
93. *Ibid.*, p. 85.
94. *Ibid.*
95. Janet Wolff a placé le terme de « création » dans son index des théories esthétiques réactionnaires. Elle recommande à la place l'expression « production » (cf. Wolff [Janet)], *op. cit.*, p. 138). Mais Janet Wolff elle-même procède à ces distinctions de conditions sociales de la production de l'art en partant avant tout des formes d'art classiques comme les arts plastiques et la littérature. Or, comme le DJ a manifestement pris ses distances vis-à-vis de cette ancienne pratique créatrice, l'emploi du concept de « création » par le DJ apparaît comme non problématique et se voit du même coup modernisé. Le concept de « création »,

comparé à celui de « production », continue de véhiculer un dernier moment de l'inconscient culturel, qui ne disparaît pas non plus complètement du travail du DJ. C'est pourquoi il devrait rester possible d'utiliser le concept de « création », libéré de toutes les idéalisations quasi mystiques de l'auteur génie.

96. Cf. DUCHAMP (Marcel), « Painting… at the service of the mind », in CHIPP (Herschel B.), *op. cit.*, p. 393.

97. FOUCAULT (Michel), « Qu'est-ce qu'un auteur », p. 812

98. On consultera l'excellent texte de David Sanjeks sur les problèmes juridiques posés par le nouveau créateur DJ : « Don't Have To DJ No More » : Sampling and the « Autonomous Creator » », in WOODMANSEE (Martha) et JASZI (Peter), *The Construction of Authorship*. Voir aussi « Negativland : (Copyright) Fair Use & the Law », in *Keyboards*, juin 1994, p. 88-94, 134-140.

99. FOUCAULT (Michel), « Qu'est-ce qu'un auteur », p. 812.

100. DELEUZE (Gilles) et GUATTARI (Félix), *L'Anti-Œdipe*, p. 43.

101. DELEUZE (Gilles) et GUATTARI (Félix), *Mille Plateaux*, p. 36

102. DESCARTES (René), *Méditations métaphysiques*, p. 79-81.

103. REINHARDT (Ad), « Das Philadelphia-Forum :"Die Idee des Neuen" », in *Schriften und Gespräche*, p. 99.

104. SEDLMAYR (Hans), *Die Revolution der modernen Kunst*, p. 16.

105. REINHARDT (Ad), « Kunst-als-Kunst », in *op. cit.*, p. 136.

106. *Ibid.*

107. *Ibid.*, p. 139.

108. KOSUTH (Joseph) avec ROSE (Arthur), « Four Interviews », in *Interviews 1969-1989*, p. 14.

109. KEANE STERN (Adam), « Quest For Fire », in *Seconds 27*, juil. 1994, p. 39.

110. SCHÖNBERG (Arnold), « Neue Musik, veraltete Musik, Stil und Gedanken », in *op. cit.*, p. 86.

111. Cité d'après WILLIS (Brian), « What's Wrong With The Picture ? An Introduction », in *Art After Modernism*, p. XII.

112. KEANE STERN (Adam), *op. cit.*, p. 40

113. LUHMANN (Niklas), *Soziale Systeme*, p. 12.

114. COHN (Nik), *AwopBopaLooBop…*, *op. cit.*, p. 282.

115. *Ibid.*

116. Cf. JAMESON (Frederic), *Postmodernism*, p. IX.

117. *Ibid.*, p. X.

118. BENHABIB (Seyle), « Kritik des "postmodernen Wissens" – eine Auseinandersetzung mit Jean-François Lyotard », in HUYSSEN (Andreas) et SCHERPE (Klaus R.), *Postmoderne*, p. 120.

119. *Ibid.*, p. 121.

120. PANDISCIO (Richard), « Jean-Paul Gaultier », in *Interview*, janv. 1994, p. 73.

121. KOOL MOE DEE, « Knowledge Is King », in STANLEY (Lawrence A.), *op. cit.*, p. 189.

122. HUYSSEN (Andreas) et SCHERPE (Klaus R.), *op. cit.*, *Introduction*, p. 10.

123. LYOTARD (Jean-François), « Expédient dans la décadence », p. 145 sq.

124. FOUCAULT (Michel), « Pouvoir du corps », p. 756.

125. *Ibid.*, p. 755.

126. *Ibid.*, p. 756.

127. *Ibid.*, p. 756.

128. BARTHES (Roland), *Mythologies*, p. 214.

129. *Ibid.*, p.215.

130. *Ibid.*, p. 216.

131. LYOTARD (Jean-François), « Expédient dans la décadence », p. 115

132. SPENCER (Neil), « Full Nelson », in *Straight No Chaser*, hiver 1993, p. 33.

133. SMALL (Michael), *op. cit.*, p. 81.

134. ESHUN (Ekow), « Ice Cube », *op. cit.*, p. 90.

135. Weller dit même qu'il irait jusqu'à pisser sur tous les tableaux de Picasso pour le prouver.

136. WELLER (Paul), « The Total Look », in Tony Stewart, *Cool Cats*, p. 33.

137. *Ibid.*
138. Diederichsen (Diederich), *Sexbeat*, p. 24.
139. *Ibid.*
140. Mailer (Norman), *The Long Patrol.*, p. 232.
141. Cf. Poschardt (Ulf), « Die beste aller Welten », *op. cit.*, p. 125 sqq.
142. Cf. Lipsitz (George), *op. cit.*, p. 18.
143. Hegel (G.W.F.), *Leçons sur la philosophie de l'histoire*, p. 401.
144. Horkheimer (Max) et Adorno (Theodor W.), *Dialectique de la raison*, p. 57.
145. Hegel (G.W.F.), *Leçons sur la philosophie de l'histoire*, p. 401.
146. Cf. *Ibid.*, p. 104.
147. Goetz (Rainald), *Kronos*, p. 401.

Bonustrack

Moody Dub, 1997

Le second éveil

Les ténèbres se sont abattues sur le monde. Les machines qui gémissent, la basse plus profonde que jamais, et la sono qui ne se contente plus de vous masser le diaphragme, mais vous martèle le ventre. On se frappe la tête contre des murs acoustiques qui semblent durs comme du béton. Depuis ces murs, des images de synthèse couleur d'acier fixent les danseurs, leur montrant comment ils se sont laissés piégés : Metalheadz – les DJ s'appellent Grooverider, Fabio, Peshay, Kemistry & Storm et Goldie. Au milieu du Leisure Lounge de Londres, on a monté une passerelle que les danseurs viennent remplir progressivement. Les mouvements de leurs corps suivent deux directions différentes : les uns frémissent par secousses à la fréquence des bpms, les autres sur les vibrations léthargiques de la basse. Les visages des danseurs sont détendus, certains ont une expression d'au-delà, transfigurée. Les yeux fermés, un vague sourire courant sur leurs lèvres, ils s'abandonnent à l'harmonie des vagues sonores. Beaucoup transpirent ; en contre-bas, leur regard ne cesse de repasser sur le DJ qui travaille sur la galerie. Ses appels et ses cris d'encouragement semblent superflus. Ravi, le club respire en rythme. Une nuit parfaite.

Le lendemain, un dimanche, la soirée Metalheadz a lieu au Blue Note, un vieux et célèbre club de jazz. Le public est plus noir, moins branché, et l'ambiance plus tendue et plus fiévreuse qu'au Leisure Lounge. La piste de danse est plus petite, les ondes sonores sont plus implacables encore, et la plupart des danseurs se sont groupés en demi-cercle autour du DJ et du MC. Les *floor killers* sont accueillis par des sifflets et des cris stridents et frénétiques, des hurlements interrompent le MC dans son éloge du DJ, de sa musique et du club. Si un morceau est particulièrement bien accueilli par le public, le DJ appuie sur le touche « Stop » de sa Technics et replace tranquillement le diamant sur

le début du morceau. « *Rewind* » crient les homeboys dans le public, « *Rewind !* ». Goldie se roule d'enthousiasme sur la piste, d'autres homeboys dansent un pogo, les filles bondissent sur la place comme des gymnastes devenues folles. C'est un voyage de retour vers le futur de la musique DJ et la culture B-Boy.

Distillé à partir de la jungle au milieu des années 90, le son drum'n bass a frayé de nouveaux chemins pour la musique DJ, la tirant de la stagnation et l'ouvrant vers de nouvelles aventures. Le voyage vers l'inconnu, le jamais entendu, continue ; on a presque l'impression que la drum'n bass, l'étape la plus récente de cette évolution, promet une synthèse de toutes les styles DJ qui, avant elle, ont électrisé les masses : un souffle de disco, une bonne portion de hip-hop, l'agressivité numérique de la techno et une touche nettement sombre que l'on ne connaissait jusqu'alors que dans l'indus et le gothique. La proximité avec le hip-hop est particulièrement frappante, et celui qui cherchera à en étayer plus précisément la réalité s'apercevra que la drum'n bass est même une renaissance du hip-hop – en Europe cette fois, après le changement radical et durable qu'il avait provoqué, depuis le Bronx au milieu des années 70, dans la musique pop. À un moment où le DJ tendait d'un côté à devenir de plus en plus une sorte de vizir de studio, qui produisait des musiques électroniques de plus en plus sophistiquées où l'on ne reconnaissait plus que les rudiments des anciennes structures DJ, et où d'autre part il menaçait de tomber dans le cliché de la figure culte et du modèle stéréotypé, la drum'n bass redécouvre la vieille idée qui tournait autour de deux platines et d'une table de mixage. Comme aux débuts du hip-hop, le MC s'est posté devant la table de DJ pour charger, avec sa force et son hystérie, les intermèdes délibérés et les decrescendos dramatiques. Le DJ n'est plus simplement un animateur produisant par routine une bande-son nocturne de bonne qualité ; il est davantage, et de manière plus visible qu'auparavant, la pièce centrale du club. Telles les ouvrières du monde des abeilles, les danseurs, au Blue Note, se sont regroupés autour de la reine située près du deck [où sont placées les platines, *N.d. T.*]. Le DJ scratche, mixe et cut comme au bon vieux temps. De même que le hip-hop fut créé de façon autonome dans un lieu bien particulier (le Bronx), ce sont à présent surtout des DJ de Londres et de Bristol que l'on considère comme les pères fondateurs de cette nouvelle musique.

La drum'n bass est une musique qui, comme le terme l'indique, se définit avant tout par sa structure percussive. Le breakbeat rapide se nourrit des vitesses désintégrées des sons de basse type dub et des

éléments aigus de drum comme le charleston et la caisse claire. Tout comme les premiers breakbeat, la drum'n bass est basée sur des ossatures rythmiques qui ne sont pas seulement des principes de construction, mais aussi la véritable unité de sens de la musique. Deux DJ londoniens, Fabio et Grooverider, baptisèrent leur son breakbeat (avant qu'il prenne le nom de « jungle ») « *strictly rhythm* » – précisément parce que, dans leur carrière de DJ house, hip-hop et techno, ils avaient conservé comme constante de base cette insistance sur la rythmique. Et cela permettait de s'amuser sans limites à décorer cette ossature rythmique. C'est sur ce point que se sont formées, dans la drum'n bass, deux écoles, deux directions différentes : la première mêle délicatement, de façon quasi ésotérique, les hardbodies des percussions à des sons jazzy et sphériques, la seconde travaille sur des samples de hip-hop agressifs, des solos de rap déjantés et des sons technos bruts. Mais ces deux styles ont en commun un degré élevé d'abstraction et de liberté intellectuelle.

Le cœur des ténèbres pompe entre les piliers rythmiques des sons effrayants de nouveauté. Impossibles à localiser, ils semblent extraits d'un secret mélange d'ambiances et d'humeurs, qui n'existent par ailleurs à l'état de bandes-son que dans l'inconscient des hommes, dans leurs tristes rêves, leurs moments de désespoir et de solitude. Les sons rendent l'angoisse audible, offrant par là une bien étrange sorte de délivrance. Les disques de Roni Size ou de Goldie jouent sur un registre de l'âme qui semble n'avoir jamais été abordé (de manière aussi évidente) auparavant. On y convoque et vide des mémoires gonflées de menaces réprimées et les cicatrices qu'elles y ont laissées. Une bonne drum'n bass, bien sombre, ça vous met définitivement au fond du gouffre. Si l'on se laisse glisser dans cette musique, elle vous engloutit. C'est seulement lorsque le DJ met un terme à ce lavage de cerveau que les danseurs qui écoutent et les auditeurs qui dansent réussissent, comme libérés, à revenir à eux. Le voyage au cœur de son propre système psychique s'achève à la fois dans l'épuisement et le bonheur.

La drum'n bass est un système ouvert. Les vides qui interrompent les ossatures rythmiques créent un espace libre pour les projections mentales de ceux qui les écoutent. Plus encore, sans participation active qui transforme la simple perception de la musique en une cocréation, la musique s'anéantit. Les danseurs occupent la piste et, marquant les mêmes bpms, continuent à bouger en rythme. Ainsi ce qui semble être des pauses ou une sorte de flottement se trouve réintégré dans la construction rigide des percussions. Tout comme la peinture abstraite demandait une tout autre forme de perception visuelle, la musique

abstraite entreprend de réaliser l'exigence d'un co-autorat ou d'une cocréation de la musique par l'auditeur, au sens où cette création se nourrit aussi, dans l'acte de danser, de l'intelligence du corps. Et c'est précisément dans les séquences arythmiques qu'il devient possible de faire l'expérience, à travers les mouvements du corps, des boucles imperceptibles, et de les incorporer au système psychique du danseur. Simultanément, la force suggestive du dancefloor, sa puissance émotionnelle cachée parvient à faire affluer de la mémoire du système psychique du danseur toute une série d'images et de visions. Se produit une sorte d'ivresse extatique de la perception.

À quel point cette manière de bousculer leurs habitudes auditives est calculée, et ouverte en même temps, les amateurs de cette musique s'en rendent compte lorsqu'ils l'écoutent en dehors des clubs, par exemple dans une pièce obscure, sur une route de campagne détrempée par la pluie ou dans le métro avec un walkman. Directe et pénétrante, la musique s'enfonce et s'insinue en ceux qui l'écoutent sans leur laisser le moindre choix. Aucune zone de repli ne se présente – aucune n'était d'ailleurs prévue. En ce sens, la drum'n bass est une musicale radicale, un défi esthétique radical.

L'imagination de temps, d'espaces et de réalités fictives, dont le rôle est si important pour les arts, est bridée dans le système psychique des clubbers. Car aussi librement que l'on tente de voyager et de circuler à travers les méandres de ses expériences passées et de ses désirs à venir, les DJ, de paire avec les MC, ne cesseront de toujours ramener ces pérégrinations à la seule et unique réalité du dancefloor. La piste est reliée par les samples réalistes de l'« Inner City Life » (Goldie) à la réalité de l'existence urbaine de la fin du XXe siècle. L'aura qui entoure les pistes est faite du rayonnement du temps où sont situés cette musique, ceux qui la produisent et ceux qui la consomment – les sons des sirènes de police, les bruits des vaisseaux spatiaux des films de science-fiction ou encore les paysages sonores familiers de la musique DJ depuis une vingtaine d'années, ceux des machines à son numériques. Plus librement que dans le disco, le hip-hop ou la house, les musiciens de drum'n bass réussissent à écarter toute idée conservatrice du réalisme. Ce sont les sons eux-mêmes qui sont réalistes. Ainsi devient superflu le désir d'ajouter aux sons, qui signifient la réalité, des témoins de cette même réalité, comme l'aurait exigé encore le vieux concept de réalisme.

Des sons eux-mêmes jaillissent des villes, des clubs, de chambres hantées par la solitude, de combats dans les arrière-cours, de virées le pied au plancher sur l'autoroute, qui viennent peupler la toile sonore

des morceaux. Ce qui est intéressant, c'est que les formes les plus récentes de la musique DJ comme l'électro, la drum'n bass ou le son techno de Detroit ne semblent tourner qu'autour de leur propre constitution : parler de leur basse, des bienfaits de la technologie moderne et de la fierté d'être par son utilisation en avance sur tous les autres arts. Et pourtant : précisément là où cette musique (le critique noir britannique Kodwo Eshun la qualifie de « fiction sonique ») croit être seule avec d'elle-même, elle parle de l'état du monde, des positions qui s'y affrontent, de ses problèmes, de son émotion. À considérer l'histoire de la musique DJ comme la prolifération croissante d'une mélancolie correspondant au sentiment d'être perdu dans le présent, on voit que le son de 1996-97 est devenu une sorte de mur sonore à la fois terriblement triste et joyeux, fier et vulnérable.

La musique venue de l'obscurité vit avec le plus de force dans l'obscurité quand, à la tombée du jour, le monde s'évanouit et renaît à de mélancoliques souvenirs. Doucement, silencieusement, l'espoir a pris congé de cette musique. Ne reste alors que la confiance en la joie que procure une musique qui laisse le public vigilant, en alerte et funky à la fois, qui communique directement avec le corps. Cette communication avec le corps n'est possible que si celui-ci reçoit des signaux stimulateurs qu'il transmet directement à son système moteur. La musique abstraite travaille justement sur des modèles rythmiques violents qui activent le corps et libèrent le flot de sa vie et de ses expériences dans l'extase perceptive que l'on a décrite plus haut. Le corps qui fonctionne dans la réalité comme un satellite matériel du système psychique apporte ses propres souvenirs et sa propre histoire. Et quand l'obscurité se fait, il peut voir l'appareil de perception lui-même.

Les pistes sont des atmosphères et, en tant que telles, de dangereuses simulations de la réalité. « Par rapport aux objets singuliers qui occupe l'espace », écrit Luhman, « les atmosphères sont faites de ce que précisément ils ne sont pas : l'autre côté de leurs formes [1] ». Parce que dans la musique la forme n'est jamais que la projection immatérielle de signaux acoustiques, l'autre côté de leur forme peut être ici conçue comme l'émanation de l'impulsion qu'elle produit. Mais cette définition est difficile à tenir dans la mesure où, en musique, forme et atmosphère passent l'une dans l'autre et se mêlent inextricablement. L'atmosphère est donc aussi, poursuit Luhman, ce qui disparaîtrait avec ces objets individuels qui occupent l'espace, si ceux-ci venaient eux-mêmes à disparaître : « Ceci explique l'aspect insaisissable des atmosphères, mais aussi sa dépendance envers ce qui relève de l'occupation de l'espace.

L'atmosphère est en quelque sorte un effet secondaire de la différence des lieux[2] ». Les DJ de la drum'n bass font proliférer le son : ils le libèrent pour qu'il utilise cette liberté, qu'il provoque des dommages, fasse peur, déstabilise les vieilles habitudes auditives, pour qu'il prépare à une nouvelle beauté et rende possible un art grand qui suppose toujours la liberté. Dans son livre *Silence*, John Cage décrit cette liberté de penser et de composer comme le résultat d'une incertitude productive et sage. « Je sais de plus en plus non pas ce que je pense être un son, mais ce que le son est réellement, dans tous ses détails acoustiques, et ceci en laissant le son exister et se transformer dans un environnement sonore qui est lui-même en perpétuelle transformation[3] ». Et Schönberg a lui aussi indiqué dans son texte consacré à la musique dodécaphonique que tout ce qui se passe en un point quelconque d'un espace musical possède plus « qu'une signification locale » : « Ça n'a pas seulement une fonction sur son propre plan, mais dans toutes les autres directions et à tous les autres niveaux, et n'est pas sans influence même en des points éloignés.[4] »

La dialectique entre la forme et l'autre côté de la forme, c'est que John Cage appelle « l'intimité de la multiplicité et du vide[5] ». En raison surtout de la stricte mécanique des séquences rythmiques, cette relation de la multiplicité et du vide devient dans la drum'n bass l'élément crucial d'une structure dramatique très précise. Contrairement aux vieilles règles de la musique DJ orientée dancefloor, les clubbers sont laissés à leurs pensées, sans groove, durant des intervalles de temps allant jusqu'à deux ou trois minutes. Le Londonien DJ Hype superpose les vides pour charger de groove ce temps absent de telle sorte que rien ne soit perdu de la tension ambiante, et que celle-ci, au contraire, monte encore davantage. La pause, cette façon de différer indéfiniment le point culminant, est employée de plus en plus sauvagement comme effet dramatique, à tel point que faire intervenir de façon très abrupte cette pause devient le signe même de la perfection technique du DJ, de sa maîtrise illimitée : le disque ne cesse alors d'être retenu par la touche stop, offrant au rien, au vide la possibilité de s'étendre – mais seulement parce que le non-rien, le non-vide l'entoure si puissamment de sa présence.

I Rock The Party That Rocks The Body

Le disco, c'était du funk chargé de secousses électroniques. Au milieu des années 90, le disco vit une seconde naissance à travers le redécouverte de l'héritage funk par le hip-hop et la house. Peu après s'en suit

une réinterprétation de presque tous les morceaux importants du disco. De L.L. Cool J. et MC Lyte[6], en passant par Westbam et Armand van Hees, jusqu'à Jeff Mills et DJ Sneak, ces réanimateurs enthousiastes balaient tout le spectre des différents types de la musique DJ. Se retrouvent du même coup simultanément, coexistants sous une forme réactualisée, toutes les anciennes déclinaisons de la musique DJ, de la néo-soul et toute la longue série des groupes de funk jusqu'au disco. L'historisme numérique crée une situation où la juxtaposition de tous les arbres généalogiques disponibles offre une vue panoramique sur le genèse de tous ces artistes. Par des révérences et des références plus éblouissantes les unes que les autres, les DJ techno et les MC du hip-hop reprennent à leur compte des pans de leur propre histoire, non seulement pour les rendre à nouveau accessibles et les faire entendre, mais pour en faire la substance même de leur présent.

Le retour au disco, de même qu'au hip-hop et au reggae, tel qu'il a lieu dans la drum'n bass, montre clairement à quel point la musique DJ, malgré toutes ses ramifications, s'identifie à ses racines. Les progrès ne sont jamais réalisés contre sa propre histoire. *From disco to disco.*

La première guitare basse fut assemblée en 1951 par le constructeur légendaire Leo Fender, et devint rapidement l'un des éléments incontournables de la musique pop naissante. La contrebasse qui avait jusqu'alors été populaire, utilisée aussi bien par les combos de jazz que par les groupes de r&b, avait trouvé un successeur plus maniable. De longueur variable, munie de quatre ou cinq cordes, la basse allait connaître une histoire mouvementée. Elle était importante pour la qualité et l'unité du jeu de groupe, elle donnait le rythme, la base des harmonies, elle mettait de l'ordre dans le groupe. Et pourtant, malgré tous les services qu'elle rendait et la virtuosité technique qu'atteignaient certains bassistes, ceux-ci restaient, surtout dans les groupes de pop blancs, davantage tolérés comme un mal nécessaire que reconnus comme les leaders qui portaient les performances du groupe.

Si des groupes comme Pink Floyd sondaient les limites de la perception acoustique grâce à l'Azimuth Generator et conféraient du coup à la basse une fonction expérimentale autonome, il revient d'abord à la pop noire d'avoir fait de la basse le protagoniste de ses arrangements, en insistant davantage sur le rythme que sur la mélodie. L'évolution du reggae depuis les variantes syncopées du r&b, via le ska et le rock steady, jusqu'au reggae que nous connaissons aujourd'hui, fut avant tout une modulation fluide de l'importance accordée à la structure rythmique.

Le passage de la soul au funk a lui aussi une histoire liée à la basse. Tandis que dans la soul les mélodies et les textes sensibles étaient un élément déterminant de la musique, les arrangements glissaient, dans le style de musique qu'on allait appeler le funk, dans les profondeurs du bas-ventre. Tous les instruments, y compris la voix du chanteur, devenaient des instruments rythmiques. Tout haletait, gémissait et transpirait simultanément.

Les origines des termes « funk » et « funky » remontent au slang afro-américain du XVIIe siècle, où l'expression « *funk* » désignait au Congo une mauvaise odeur corporelle. Jusqu'à notre époque, le terme de base (« funk ») fut employé dans des sens très variables, mais tous avaient trait au corps. Et si l'idée de « funkitude » représente généralement aujourd'hui quelque chose de positif, elle eut longtemps une signification ambivalente, allant du beau à l'abject. « Le funk est aux extrêmes de toute chose », écrit Rickey Vincent dans son livre *The Funk*[7]. Le funk, c'est la terre, le sexe, la crudité, la nature, la force, la séduction. On ne l'utilise comme expression désignant un style de musique que depuis les années 50. Dans le dictionnaire pour homeboys de Fab 5 Freddy, « funky » est employé 1) pour tout ce qui, dans la musique, la mode et les idées, a un background noir, et 2) en un sens un peu plus spécialisé pour désigner toute pratique culturelle inspirée par Dieu le Père, alias James Brown.

Le P-Funk de Parliament offrit au milieu des années 70 des lignes de basse encore plus profondes. P-Funk était l'abréviation de « Pure Funk », connu aussi sous le nom de « The Bomb » – la théorie achevée de ce qui était censé être crade et sexy. Bootsy Collins, qui avait auparavant joué avec James Brown, grattait sa basse si violemment qu'il ressortait de toute la musique une atmosphère de base provocante, lascive et dangereusement décontractée. Le musicologue afro-américain Greg Tate écrit à propos de la chanson « P-Funk (wants To Get Funked Up) » que la basse était « un animal faisant tourner le groove avec de grosses lampées de syncopes qui ondulaient autour du pelvis jusqu'à ce qu'elles vous percent des zones érotiques dont vous n'auriez jamais soupçonné l'existence[8] ». Dans « Flashlight », le tube de 1978, Collins renforça encore son jeu par les sons de basse profonds que le claviériste Bernie Worell savait arracher à son synthétiseur Moog.

La musique de Parliament s'insérait dans une mythologie et une métaphysique dont on chercherait en vain l'équivalent dans la pop. Un produit imaginaire qui paraissait à la fois politique et ésotérique. George Clinton, le leader de Parliament, avait découvert ce qu'il appe-

lait la « *funkentelechy* », une force qui rendait le funk plus puissant, tirée avec son Bob Gun, la plus grande invention de Dr. Funkenstein, comme Clinton aimait lui-même se nommer. La force de la funkentéléchie faisait pénétrer les gens au cœur du P-Funk, propulsés par leurs propres forces revitalisées par le Bob Gun. Une bonne dose de funk était capable d'amorcer en l'homme une sorte de renouveau de soi.

Le terme « entéléchie » vient du grec et signifie « avoir un but ». Chez Aristote, l'entéléchie est la forme qui se réalise dans la matière, en particulier la force qui dans l'organisme l'amène de l'intérieur à se développer et à se réaliser. Cette entéléchie du corps organique vivant, c'est l'âme. Dans la philosophie vitaliste de Driesch, l'entéléchie devient la force « holistique » de l'organisme. Cette force, le funk avait précisément pour but, en s'adressant au corps animé, soit de la renforcer chez ceux qui ne l'avaient pas perdue, soit de la restaurer chez ceux qui l'avaient perdue ou dont l'entéléchie était blessée. Ainsi considérée, la basse chaude et profonde devenait un baume, une aide spirituelle et une thérapie – le salut. Dans les visions métaphysiques de Clinton, la délivrance par le funk joue un rôle central. Ainsi, le « *splank* » est le terme spécifique désignant l'utilisation du funk pour sauver la conscience et l'arrière-train de la constipation. En anglais, « *splanch* » signifie les viscères. Tout type de constipation doit être résolu, y compris, naturellement, celle des parties génitales masculines. La musique veut la délivrance totale. Ce qui compte, c'est la totale « *selfsatis-funk-tion* » [« auto-satis-funk-tion »], comme l'appelle Clinton. Ne faire plus qu'un avec le groove doit libérer les hommes en les faisant bouger.

Le funk a, comme le pensent tous les musiciens qui en jouent, toujours existé depuis sa forme la plus rude dans le groove primitif. On trouve chez Clinton l'idée d'un premier beat dans lequel tous les autres rythmes seraient déjà contenus. « The One is a metafoolish-perfection », « Everything is on the One » [10]. Dans la house, ce groove primitif s'appelle le jack. Le funk a donc toujours été là, mais c'est seulement avec James Brown, puis Funkadelic, qu'il a pu se montrer à visage découvert. Bien sûr, il s'agissait d'une chose appartenant à la culture noire, une chose enracinée dans les rythmes africains, le principal héritage que les Afro-Américains emportèrent dans leur déportation et qu'ils continuèrent à faire vivre comme un témoignage de leurs origines et un élément essentiel de leur identité. Ils avaient perdu leur propre langue et connu le joug d'une aliénation dans la langue des maîtres, l'anglais, mais par la musique, le contact avec la patrie perdue, l'Afrique, pouvait être renoué. Le rythme du tambour était le

premier moyen immatériel de la transmission d'informations, qui a une longue tradition en Afrique – non seulement comme musique rituelle, mais aussi comme forme directe de communication.

L'idée de libération dans et par le funk, c'est le souvenir de la vie d'avant la déportation. Ce motif apparaît aussi chez Clinton sous une forme tout à fait caractéristique : celle du « *mothership* », un vaisseau spatial qui pénètre dans le monde des esclaves déportés pour les sauver par le funk. La vision d'horreur, courante dans la science fiction, d'une déportation des hommes dans un univers étranger faisait déjà partie du passé des Afro-Américains. Jetés de force dans de gros bateaux par des marchands d'esclaves blancs, une autre sorte de méchants extraterrestres, ils furent expédiés et contraints de vivre dans un monde qui leur était totalement étranger. Il n'est alors pas étonnant que le salut passe par un navire, ou du moins un vaisseau spatial capable de transcender l'espace et le temps. Le funk de la Mothership Connection vient du futur, à condition cependant que soient redécouverts le passé et les racines des Afro-Américains. De ce point de vue, la *funkentelechy* fonctionne comme un dispositif high-tech de liaison avec la terre perdue, l'Afrique.

Au même moment, en Allemagne, Kraftwerk mène des expériences destinées à fabriquer une musique « dansable » à l'aide de la technologie informatique la plus récente. Là où le funk de Clinton cherche à produire un effet global et à purifier les âmes et les parties génitales constipées, où la funkentéléchie voudrait réconcilier les hommes avec leur propre passé, le funk de Kraftwerk prétend avoir été produite par des androïdes. Plus c'est froid, plus c'est bon, futuriste et beau.

Mais, comme le soulignait déjà John Cage, « le rythme, ce n'est pas de l'arithmétique [10] », et les calculatrices de poche musicales étaient tout aussi aliénées que l'aliénation de Kraftwerk lui-même. Kraftwerk faisait jouer l'aliénation comme un acte volontaire de fracture futuriste de ce qui est aliéné. Le résultat, c'était une orgie d'aliénation, avec cette conséquence étrange et paradoxale que l'un des vecteurs supposés de cette aliénation, à savoir la technologie moderne, permettait en retour de créer quelque chose de libre : une musique pour danser. Pour l'artiste, l'usage correct de la technologie la plus avancée consiste, selon l'expression du musicien noir de techno Derrick May dans le film *The Last Angel of History* de John Akomfrah (1995), à « l'amener au niveau de l'instinct humain ». Et ce par des détours immenses mais nécessaires – selon eux, Kraftwerk y est parvenu.

Kraftwerk était funky. Un type de funk, l'industrial funk, comme Rickey Vincent allait la baptiser, du funk hardcore blanc, comme le

pensaient les DJ noirs du hip-hop qui peu de temps après allaient faire des disques de Kraftwerk la matière première de leurs premiers mix de breakbeats. Kraftwerk n'avait pas essayé de feindre la sensualité de la musique noire ni de retrouver le ton du funk primitif. Un accès direct leur était interdit, à eux, intellectuels blancs. Dans une interview, les musiciens de A Tribe Called Quest ont défini l'instinct du rythme comme la capacité d'aller au-delà des forces existantes de la vie. Pour des intellectuels allemands, au début des années 70, cela était difficile à tous points de vue. À travers les centaines de kilomètres de câbles et de bobines qu'ils avaient bricolés eux-mêmes dans leur studio baptisé Kling-Klang, les musiciens de Kraftwerk faisaient le détour qu'il fallait pour finalement réussir à être funky. Après la puissance érotique, terrestre, chaude, douce et « centrée sur le pelvis » de la basse originelle, Kraftwerk commença à mettre en scène la fière autodénonciation d'un modernisme et d'une technologie sans pitié.

Le hip-hop était avant tout le fils du P-Funk et de James Brown, et la house la fille du disco, mais sans Kraftwerk tous deux auraient été privés d'un élément crucial : la froideur calculée de musiciens blancs qui aiment les beats dance noirs sans vouloir pour autant les imiter. C'est ce qu'explique le musicien de Detroit Carl Craig : Kraftwerk a aidé les musiciens noirs en leur apportant une structure et une discipline. Grâce à cela, ils pouvaient porter plus loin l'idée originelle du funk et du P-funk. Il en sortit ce que Kodwo Eshun appela l'« afrofuturisme ». Cela permettait du coup aux musiciens noirs d'abandonner l'autodénonciation et le positivisme de l'aliénation. Peut-être est-ce le privilège de ceux qui sont opprimés de ne pas avoir la mauvaise conscience de se diaboliser eux-mêmes et leur propre passé, mais de pouvoir avoir entièrement confiance en eux-mêmes.

Il est intéressant que Clinton et Kraftwerk aient tous deux fait référence dans un de leurs travaux à la vision d'avenir du *Metropolis* de Fritz Lang. Tandis que Metropolis apparaît dans le dernier clip de Clinton comme la vision d'horreur d'un monde défonctionnalisé, où les hommes sont dépossédés du plaisir et de la joie, où les disques sont rassemblés pour ensuite être détruits, et où Clinton joue le rôle du héros qui, avec ses bandes et ses disques, délivre tous ces individus asservis, dans *Mensch-Machine,* l'album de Kraftwerk sorti en 1977, Metropolis est présenté comme la scène parfaite pour la musique du groupe. Chez Clinton, la machine humaine, « Maria » (noire), est réhumanisée par un casque qui lui passe du funk entre les oreilles, et cela finit par un happy end avec des gens en train de danser. Kraftwerk a

depuis longtemps abandonné cet optimisme. Danser fait désormais partie d'un monde qui n'a plus aucun sens, où les espoirs appartiennent au passé. Le rythme n'est plus qu'une stimulation neurophysiologique à laquelle les hommes réagissent mécaniquement comme des androïdes équipés à cet effet.

Le combat politique des Afro-Américains et des artistes solidaires ne connaît pas ce cynisme des intellectuels blancs – peut-être aussi parce le problème de l'émancipation politique se posait avec bien plus d'urgence. Pour Kraftwerk, ces anciens de 68 qui portent les stigmates d'une révolte manquée, cette confiance n'est pas possible, et ne doit pas l'être. Les musiciens afro-américains, eux, ne peuvent pas se permettre ce luxe.

La musique pop est plus funky que jamais, de Beck à Coolio, de George Michael à Carl Craig, de LFO à LTJ Buckem. Le funk historique est à nouveau à la mode, il est samplé, repris, cloné et dilué, omniprésent. La conception musicale de Clinton n'a pas beaucoup changé depuis vingt ans. Il parle toujours du même funk et de ses qualités de régénération de la conscience. Sous une forme analogue, la nouvelle musique dancefloor est revenue après 1987 à un sens archaïque du rythme. Mais les moyens pour le montrer sont devenus plus durs, plus implacables, plus matérialistes. L'introduction des méthodes numériques de stockage et de reproduction a permis de traiter le sens de l'ouïe d'une toute autre façon. Des DJ blancs, en particulier, continuèrent là où Kraftwerk s'était arrêté : en portant les innovations techniques au point où l'effet croissant des vibrations érotiques et de l'aura de la basse peut être remplacé par la séduction de la perfection, de la froideur et du volume sonore, et si nécessaire, par des fréquences subsoniques. Si le funk apparaît, alors c'est seulement sous forme de citation ou de température sonore samplée.

LFO est l'abréviation de Low Frequency Oscillator, en référence au bouton servant sur les vieux synthétiseurs à moduler les fréquences basses. Cette basse martèle sa présence, implacable, monstrueuse, dans les conduits auditifs. Là où en particulier les musiciens noirs voulaient arrimer presque organiquement les sons de basse séduisants au sens humain du rythme, les deux fous d'informatique blancs procédaient bien plus violemment. Ils voulaient écraser le public des clubs, ils torturaient leur ordinateur et les enceintes : un viol acoustique qui, étrangement, faisait agréablement souffrir, un mal infiniment sensuel dans ses effets. Plus c'était profond, plus c'était cool. Ce « deeper », qui dans la house garage désignait aussi bien le son que la pénétration dans un

rapport sexuel, avait acquis une nouvelle qualité. Mais alors que dans la house garage, ou « deep house », s'exprimaient avant tout la lascivité et la mélancolie, LFO reprit à son compte la démarche de Kraftwerk : créer avec une élégance froidement technoïde des rythmes qui correspondent à l'état de la civilisation blanche occidentale et de sa jeune avant-garde. Breakdancers et fans de techno de la première heure, ils avaient décidé que leur mission consistait aussi à réinterpréter le son noir de Detroit de Juan Atkins et Derrick May, à le marquer du sceau de leur propre sensibilité pour en faire un son bien à eux. La techno de Detroit, née au milieu des années 80, se considérait elle aussi comme une musique de la « résistance underground » : de la musique noire dont aucune forme n'était compatible avec la musique du grand public et qui portait en soi l'espoir typiquement afro-américain en un avenir technologique – la techno comme possibilité de fuir l'ici et maintenant par l'informatique, les samples et un son futuriste.

Dans des situations où des réserves longtemps accumulées d'agressivité ne se libèrent pas, ne se déchargent plus vers l'extérieur, elles se retournent vers l'intérieur, contre elles-mêmes. La musique dancefloor blanche, plus fragmentée, n'était pas la seule menace qui pesait sur l'intégrité physique du public : la dureté croissante – et pas seulement des lignes de basse – eut aussi des conséquences. Depuis des années, les médecins et les caisses d'assurance maladie mettent en garde contre la progression des graves pathologies de l'audition, en particulier chez les jeunes entre 18 et 25 ans. Ceux-ci ne devraient, s'ils suivaient l'avis des médecins du travail, chausser le casque de leur walkman que 4,8 minutes par jour ; la plupart des clubs et des raves devraient être étiquetés « nuit gravement à la santé ». Selon la Société de lutte contre le bruit de Berlin, la limite au-delà de laquelle l'ouïe subit à la longue de graves dommages est de 90 dB. Dans les bons clubs, le volume dépasse 110 dB, et il en est de même des walkmans équipés d'une amplification « mega bass ».

L'exigence d'une limite de 95 db dans les clubs et pour les walkmans est actuellement en discussion, car le bruit peut tuer et l'espérance de vie des habitants des grandes villes est variable d'un quartier à l'autre. Dans les quartiers les plus bruyants, les gens meurent plus tôt, et plus souvent d'infarctus du myocarde, devenu selon les médecins l'une des causes de mortalité les plus courantes. La tendance se confirme. Presque un tiers des jeunes allemands ont une faculté auditive diminuée dans les fréquences comprises entre 2 et 6 kHz, celles,

donc, où le langage et la musique se développent principalement. Mais les DJ et les clubbers ne sont pas les seuls à rechercher le son ultime : les fans de heavy metal, les adeptes du tuning et le fan moyen de Phil Collins se soumettent eux aussi à la loi du son.

Peut-être est-il possible de redéfinir le caractère rebelle de la musique DJ actuelle à travers cette violation de la limite sonore. Peut-être la nouvelle musique de club est-elle aussi une bonne immunité contre la vulnérabilité au bruit. Mais peut-être la musique n'est-elle aussi que la première dose de bruit qui, un jour ou l'autre, conduira à la surdité, voire à la mort.

À Los Angeles, la basse est devenue une religion. Gene Hester, un jeune homme de 19 ans originaire de Los Angeles, possède un des plus puissants systèmes avec caissons de grave qui ait jamais été installé dans une voiture – vingt-quatre enceintes de 800 Watts chacune, alimentées par quatre batteries. D'où l'apparition à Los Angeles d'un nouveau type de délit, la « *noise pollution* », un excès de décibels que les policiers verbalisent de façon analogue à l'excès de vitesse. Au printemps 1996, Hester fut arrêté alors qu'il déboulait sur Ventura Boulevard avec ses caissons de grave à fond, jusqu'à faire éclater son propre pare-brise. À son passage, les systèmes d'alarme des voitures garées sur le côté se mettent à hurler, et la puissance des ondes sonores trouble la réception télé des riverains dont les images crépitent sur les écrans lorsque Hester croisait dans leur quartier.

Gene Hester se dénomme lui-même une « *bass head* », un junkie de la basse. Il décrit ainsi le plaisir qu'il y trouve : « J'écoute tout. Je plonge dans le son, j'épie les petits détails, les vibrations encore inconnues, je me laisse prendre, tout mon corps vibre en même temps, je sens le frottement sur ma peau, sous mon cul, et je peux distinguer les différents types de rythme. J'arrive même à sentir mes fibres nerveuses. (...) Je vis plus de choses que les autres. C'est comme une aventure perceptive [11] ».

La voiture de Hester est une Chevy Suburban, un mini van qui possède un énorme espace habitable et garantit ainsi pour les basses une plus grande caisse de résonance. Avec son flux sonore, il sèche les cheveux de ses copines, chasse les mecs qui se sont perdus dans le quartier [*hood*] où la basse et la maîtrise technique sont devenus symboles d'autorité. Hester, mais aussi d'autres adeptes du « mouvement basse », considèrent leur voyage délibéré vers la surdité comme une véritable alternative à la rivalité entre gangs avec les coups de feu et l'énorme danger de mort qui l'accompagnent.

Si l'on définit l'occupation des différents espaces urbains, des quartiers et des rues, comme l'un des traits essentiels de l'existence d'un gang, l'utilisation de ces flux sonores fait doublement sens. Dans le règne animal, les frontières sont tracées par les substances odorantes ; chez l'homme, outre les couleurs et les uniformes des membres de gang qui marque optiquement un territoire, la possibilité d'une annexion acoustique est de plus en plus importante. L'idée du ghetto blaster était celle d'une arme mobile de combat avec laquelle son propriétaire pouvait occuper acoustiquement les rues, les arrière-cours et les terrains de sport. Dans le film de Spike Lee *Do the Right Thing*, une émeute raciale se déclenche à l'instant où un vendeur de pizzas italien met en pièces le ghetto blaster d'un homeboy qui en avait fait une arme contre la culture italienne de la pop et de la nourriture. Cet acte de destruction d'une sono et la manif de rue qui suit met un terme à la coexistence pacifique, mais tendue, de deux cultures, italienne et afro-américaine. De ce point de vue, le ghetto blaster a triomphé comme arme d'attaque.

Le combat par les décibels et les ondes de basse traverse comme un fil rouge l'histoire de la musique DJ. Déjà, les sound systems jamaïquains, sortes de disco mobiles surdimensionnées, étaient les instruments d'une confrontation le plus souvent pacifique entre les différents gangs dans les taudis et les ghettos de Jamaïque. Dans les années 50 aussi, la ligne de basse d'un sound system était le critère décisif de sa qualité. La culture hip-hop reprit à ses débuts le même principe, lorsque les premiers DJ s'affrontaient dans les *DJ battles*. Kool DJ Herc, que l'on peut bien considérer comme le premier DJ de breakbeats, défendait sa domination culturelle avant tout par la puissance de ses enceintes et de ses caissons. Longtemps, les batailles de DJ et de MC, les compétitions de breakdance et les guerres de graffiti restèrent un moyen culturel pour pacifier, ou du moins de juguler, les guerres entre bandes rivales particulièrement brutales du début des années 70.

Pour Andrea Parker, l'une des figures les plus innovantes de la musique DJ contemporaine, la ligne de basse est l'élément le plus important d'un morceau. Pour construire des lignes de basse, elle emploie différentes techniques. Lorsqu'elle utilise le son d'une guitare basse, elle y ajoute systématiquement la basse d'un synthétiseur analogique pour étoffer, donner plus de volume et de strates à la ligne de basse. Musicienne et DJ, sans cesse aux aguets pour trouver de nouveaux sons, son travail de recherche la conduit en permanence avec son DAT vers de nouvelles explorations. Elle peut par exemple enregistrer les

basses profondes du bruit produit par un avion ou par une voiture éloignés de plusieurs kilomètres ; ou alors, dans le silence d'une forêt où aucune basse ne se fait entendre, le DAT capte des sons qui peuvent être réutilisés plus tard. « Le silence en fait, ça n'existe pas », dit John Cage dans son livre *Silence*, « il se passe toujours quelque chose qui fait du bruit[12] ». Qu'il pût sortir de ce vide apparent de si puissantes lignes de basse, Cage lui-même en aurait sans doute été surpris. Les appareils d'enregistrement numériques en fournirent la démonstration. Mais le silence est seulement une idée pour obtenir une ligne de basse plus profonde. Pour l'un de ses premiers morceaux, Andrea Parker passa avec une voiture dans une station de lavage, filtra les sons les plus profonds du bourdonnement et des vibrations qu'elle avait ainsi enregistrés, puis construisit avec cela une ligne de basse.

Une basse profonde – on peut à présent la définir au moins ainsi – est une basse alimentée par la plus grande quantité possible de sons. Il faudrait y ajouter bien d'autres idées et travaux techniques qui la rendent plus définie, plus achevée, plus complexe. Suivant la même logique, on pourrait répondre à la question si souvent posée dans le hip-hop, « *Bass how long can you go ?* », en disant que la basse va d'autant plus loin qu'elle est davantage nourrie, et que les amplis et les enceintes qui y sont rattachées laissent courir ces basses profondes. Mais l'équipement de base doit de toute façon venir de l'artiste.

Le musicien japonais DJ Krush, qui produit une sorte d'essentialisme hip-hop aussi ascétique que moderne, eut pour son morceau « Kenuri » (sorti chez Mo' Wax) un coup de génie tout aussi surprenant. Il sampla le son d'un tambour d'acier [*steel drum*] maintenu sous l'eau par de grosses baguettes. Il en sortit ce qui devait en sortir : l'illusion devenue vérité acoustique d'un gigantesque grosse caisse, avec un son à la fois profond et gras, froid et technoïde.

Au début de tous ses morceaux, il y a une boucle de batterie puis la construction d'une ligne de basse. Si ces deux éléments, que Krush appelle le « *basement* » de ses morceaux, ne sont pas stables et convaincants, le morceau prend l'eau et sombre. Ses modèles pour ce genre de production sont EPMD, qui bricolèrent tous leurs morceaux autour d'une ligne de basse. Contrairement à la plupart des musiciens hip-hop, DJ Krush s'était lassé d'utiliser encore et toujours la même ligne de basse, tirée de quatre ou cinq morceaux de James Brown. Ou bien, s'il se sert encore de ces classiques, il les ralentit terriblement et ne garde ensuite de ce spectre sonore que quelques fragments, jusqu'à ce que le tout produise un effet aussi sombre et fantomatique qu'il le

désire. Ses expériences sur la basse obligent Krush à renouveler ses enceintes qui explosent régulièrement – quasiment tous les mois. Ses voisins se plaignent fréquemment, les lignes de basse faisant glisser ou tomber les meubles de leur appartement. Il est rare qu'il puisse achever au Japon le mixage de ses morceaux, parce que là-bas on ne comprend pas la basse. La plupart des ingénieurs et des techniciens de studios viennent du jazz ou du rock et veulent une basse bien claire et docile, alors que le hip-hop exige, selon Krush, une basse sale et menaçante. C'est pourquoi il produit principalement aux États-Unis et parfois en Angleterre.

Il n'y a jamais eu autant de variétés différentes au sein de la musique DJ, et elles se définissent toutes par l'utilisation de la basse, et elles se considèrent comme des terroristes de la basse. Outre la drum'n bass que l'on a examinée plus haut, on trouve le bass sound de Detroit, une variante plus sombre et plus mélancolique du breakbeat qui servait de fond aux premiers morceaux de hip-hop, produit bâtard de la techno de Detroit – un nouveau type d'industrial funk avec des paroles très déprimantes sur une sorte de mauvais mix de basse en arrière-fond, qui insiste bien sur son propre côté « *cheap* ».

Les seules choses qui invitent un peu à la réconciliation sont en fait le rap Miami bass, un type de rap construit spécialement pour les énormes caissons de grave des voitures, et la basse néo-funky des rappeurs de la côte ouest. Toutes ces variétés ont en commun la violence manipulatrice que leur son exerce sur les gens. Ce sont toutes des musiques puissantes, presque surpuissantes, effrayantes pour ceux qui les entendent pour la première fois, terriblement bienfaisantes pour ceux qui s'y sont déjà accoutumés ou qui y sont accrocs. Les *bass heads* [« fondus de la basse »] veulent s'en prendre plein la tête, sans perdre leur sensibilité à des sons plus bas et plus doux. En ce sens, ce sont surtout la drum'n bass, mais aussi le bass sound de Detroit, qui correspondent le mieux au type de perception qu'ils désirent.

Andrea Parker expliquait dans une interview qu'elle s'était inspirée d'un film documentaire où l'on montrait que les enfants dans le ventre de leur mère réagissent avec satisfaction aux basses fréquences, alors qu'ils sont perturbés par les hautes fréquences. Les effets des basses fréquences, semblables à ceux-ci, sont utilisés dans les thérapies musicales et dans certains peuples d'Afrique et d'Asie. Autre fait intéressant, beaucoup d'enfants et de jeunes qui sont nés sourds, ou ont un lourd handicap auditif, adorent la techno, en discothèque surtout où ils peuvent non seulement entendre mais aussi sentir les basses – par

où la musique devient perceptible par d'autres sens que l'ouïe. Car le son profond de la basse permet un bond dans la perception musicale, lequel aurait sans doute fasciné Hegel. Celui-ci distinguait en effet les sens pratiques des sens théoriques, le toucher qui exige un contact direct appartenant aux premiers et l'ouïe aux seconds, puisqu'elle suppose une perception indirecte ou médiate. La basse aurait donc permis une liaison directe et dialectique entre les sens pratiques et théoriques. Là réside peut-être une des raisons du plaisir que nous prenons à écouter ces nouvelles basses.

Andrea Parker prétend que les femmes réagissent plus vivement à la basse que les hommes ; ou plutôt, davantage de femmes que d'hommes réagissent dans l'ensemble à la basse. Outre ses recherches personnelles, Parker appuie sa certitude sur le morceau de Renegade Soundwawe intitulé « Women respond to Bass ». Pour Fetish, l'un des trois musiciens de Terranova, la basse est « la mère et le tréfonds de [son] âme ». Il n'est pas étonnant alors que la basse soit devenue si importante : peut-être est-elle la dernière passion d'une génération qui se laisse moins entraîner par des idéaux que par des perceptions extrêmes et par les promesses de bonheur qui y sont associées.

La légende dit que dans les boîtes londoniennes de drum'n bass comme le Metalheadz, le son de la basse a provoqué chez certaines personnes des saignements du nez. L'extase réclame ses sacrifices.

Devoirs à la maison

Le duo français Daft Punk a à son tour mis à l'épreuve l'idée d'une réconciliation du funk, du disco, de la house, de la techno et de l'indus. Tout comme les vétérans de Detroit Jeff Mills et Carl Craig, ils combinèrent la violence et l'âpreté des sons avec la chaleur et la force de séduction des vieux grooves du disco et du funk. Ce qui était nouveau – et le reste encore maintenant –, c'était la façon qu'ils avaient dans les morceaux de leur premier album *Homework* de pousser l'expérience d'une combinaison d'une multiplicité de strates musicales à la limite de l'effondrement, de l'implosion, jusqu'au point où il semble impossible d'y échapper. Un danger que l'on ressentait déjà dans *Pump Up The Volume* de M/A/R/R/S, et qui revient dix ans plus tard plus ingénu que jamais, nourri par l'évolution de la musique DJ durant cet intervalle. Ils ne reculent devant aucune citation et ne cessent de stimuler leur propre musicalité par le collage joyeusement déchaîné de fragments dont ils arrivent à faire un morceau. Comme tant d'autres musiciens de la culture DJ, Daft Punk a ressorti toute la lignée de ses ancêtres

préférés, qui vont en l'occurrence de Sun Ra et Red Crayola à Grandmaster Flash et Carl Craig, en passant par Roxy Music et Television. Des maîtres non pas haïs mais adorés, comme le montre la chanson « Teachers » [« Les maîtres »], ceux justement qui leur ont donné à faire ce « Homework ». Sur la pochette intérieure, on trouve à côté du titre chaque chanson un cahier d'écolier sur lequel on peut lire, à l'endroit où est habituellement inscrit le nom d'une matière, le titre d'un album. Cette idée d'un disque innovateur conçu comme des devoirs à la maison, que leurs propres modèles et aînés leur auraient donnés à faire, est un autre jeu astucieux et délibéré de Thomas Bangalter et Guy-Manuel de Homen-Christo : le respect, c'est être obligé envers quelqu'un, et l'on ne saurait s'y soustraire. Les remerciements et les marques de respect s'achèvent par une citation de Brian Wilson, la tête des Beach Boys, qui explique bien par sa passion, son ouverture et sa liberté d'esprit ce que Daft Punk cherche à faire entendre : « *I wanted to write joyful music that made other people feel good. Music that helps and heels, because I believe that music is God's Voice* ».

« Homework », cela suggère aussi en anglais l'idée d'un travail amateur, à domicile. Et il y a aussi dans le titre de l'album ce côté hobby, bricolage, l'idée de quelque chose qui n'est pas parfait. On croirait presque à ce désir de montrer l'inachevé, l'esquissé pour lui-même – si l'on n'avait pas l'impression, après avoir écouté le disque, que les deux musiciens français ne nous avaient conduits dans un piège en nous faisant croire que l'on pouvait regarder par-dessus leur épaule ce qu'ils étaient en train de produire. L'inachevé semble achevé, l'esquisse parfaite, et toutes les photos de la pochette ne font que renforcer la certitude que la démarche, le geste de *Homework* sont pleinement réfléchis et finement agencés. De l'intro, jouée *live* dans une soirée, « Daftendirect », jusqu'au dernier morceau « Funk Ad », le jingle dubbé à l'envers de « Da Funk », le fragmentaire ne relève pas, ici comme dans beaucoup d'œuvres de ce siècle, d'une « particularité contingente » ; l'éclat, c'est « le fragment est celle qui lui résiste [13] ». L'art ne peut jamais en avoir fini, mais en le sachant et en l'affirmant, la fragmentation et l'« hétérogénéité » (Adorno) peuvent s'essayer innocemment à la perfection. « L'art le plus exigeant tend à dépasser la forme comme totalité et aboutit au fragmentaire. [14] ». Adorno repérait ce morcellement dans tous les arts modernes qu'il tenait en estime et jugeait importants : de Kafka à Schönberg. Le problème, la difficulté de conclure une œuvre d'art prend relief sur tout l'arrière-plan de la conception traditionnelle de l'art. Daft Punk insiste sur l'idée du « Homework », c'est-à-dire du

bricolage, pour pouvoir à nouveau, par-delà cette façon ostentatoire de diminuer ses exigences, clore l'œuvre d'art. La clôture de l'œuvre lui donne la possibilité de devenir pop. Pour Adorno, se maintenir ainsi dans le fragmentaire serait inacceptable – mais pas pour la pop.

Le plus gros tube de Daft Punk, « Da Funk », parcourut les charts de toute l'Europe. Une fois encore, les arts de la perception ont réussi auprès du public ce que les théoriciens de la culture ont plutôt du mal à comprendre : l'avant-garde était ignorée en tant que telle, mais pourtant digérée et honorée simplement comme quelque chose de divertissant, d'amusant, de funky – et plus important encore, elle se vendait. « Da Funk » a une boucle de guitare romantique, une ligne de basse meurtrière et des fondus si crûment mixés que l'on croirait que les deux musiciens ont produit le morceau sur une simple table de mixage de DJ. Ça crache, ça martèle, ça bruisse, ça tremble, et tous les bruits et les sons semblent écartelés par une violente force centrifuge. Là encore, c'est la basse, « The Bomb » en chair et en os, qui relie ce qui cherche à gagner sa liberté et son indépendance. Rien ne semble aller avec rien, et en fin de compte tout a fusionné : c'est repoussant, cru et pourtant ça sonne irrésistiblement bien.

Le couronnement de cette création est le clip qui accompagna le morceau, qui passa sur MTV et Viva à partir de février 1997 et dont l'originalité stylistique n'a rien à envier à la musique elle-même. Déguisé en extrait de film, on y voit un homme baraqué, avec des fringues pourries, une jambe dans le plâtre et un ghetto blaster à la main, se promenant dans le centre de New York. Ce n'est qu'au tout premier moment, dans le premier millième de seconde, que l'on voit le protagoniste comme un homme ; la suite n'en montre qu'une tête et des pattes de chien. Il marche à travers les rues, sans que personne ne se retourne à son passage. Deux mômes trouvent marrante sa façon de boiter et lui disent à un feu, au moment où la ligne de basse commence en off, qu'ils aiment bien la musique qu'il écoute sur son blaster. Il remercie poliment, et l'instant suivant, il est bousculé par un passant. Quelqu'un lui demande son chemin, mais il néglige la réponse parce qu'il n'habite là que depuis un mois. Alors qu'il achète un livre à un stand dans la rue, il se fait maltraiter parce que sa musique est trop forte. Dans cette scène, on le voit, s'apprêtant à payer un livre intitulé *Big City Nights*, fouillant dans son porte-monnaie, le regard perdu dans une vieille photo de famille. Sur la photo, on reconnaît un Américain typique dans une sortie de garage typique qui lave une BMW de la fin des années 70, il a à ses côté un enfant qui lui donne un coup de

main, avec la tête et les bras d'un jeune chien. Il se retrouve finalement devant la vitrine d'un Deli à travers laquelle il observe une fille jolie et coquette en train de faire ses courses. Il se passe la patte sur ses oreilles pendantes et entre dans le Deli pour aller dire bonjour à la jeune femme. Surprise, elle réagit avec une réserve amicale. Après une courte pause, il se présente comme son ancien voisin, Charles, qui a grandi avec elle. Alors seulement, elle le reconnaît et se jette à son cou. Elle l'invite chez elle, et tous deux attendent à un arrêt de bus. Quand le bus arrive, la jeune femme monte aussitôt, tandis que Charles attend poliment que tout le monde soit descendu. Mais c'est alors que son regard tombe sur un panneau où l'on peut lire : « No Radios. No Smoking. No Spitting » [« Radios interdites. Cigarettes interdites. Défense de cracher »]. Il prend peur et le bus démarre sans lui. Surprise et déçue, la jeune femme regarde par la fenêtre. Charles hausse les épaules et lève son ghetto blaster. « No Radios » – il ne peut pas monter. Seul, il trotte jusqu'au prochain feu. Fin du clip.

Les dialogues du film se mélangent dans un film, la musique disparaît brusquement en fondu. L'esthétique du clip est celle d'un gros film américain de majors, avec une touche d'authenticité du cinéma indépendant. Rien ne fait penser à un conte ou à un film fantastique. La dissonance entre l'apparition du protagoniste et les réactions des gens autour de lui font du clip un chef-d'œuvre indigeste.

Charles est exclu parce qu'il a une jambe dans le plâtre, qu'il écoute de la musique bruyante sur sa radio et parce qu'il est nouveau dans la ville, comme si le fait qu'il soit un chien ne posait problème qu'aux spectateurs du clip. Le côté sympathique et amical de Charles, son mélange de timidité et d'ouverture, son regard mélancolique et sa façon triste de se vêtir touchent comme rarement un personnage de clip. La banalité des scènes et le mode un peu relâché sur lequel elles s'incorporent au film nous forcent sans cesse à abandonner notre propre façon stéréotypée de percevoir les choses. L'énigme de la vidéo est impossible à décrypter : l'absurdité n'est jamais brisée par une forme qui permettrait de la comprendre ou de la maîtriser. L'absurde est normal.

Avec ce clip, Daft Punk offre un travail aussi élégant que sa musique, habilement déguisé sous les dehors du courant dominant mais ne cessant d'aller au-delà. Les VJ restent plantés là, désemparés comme des petits enfants lorsqu'ils doivent continuer à présenter leur émission après le passage du clip. Le truc que le clip utilise, c'est en fait la contradiction constante entre ce que le spectateur voit et attend, et la réalité

de la vidéo où le motif le plus signifiant, l'homme-chien, n'est jamais commenté, c'est-à-dire n'est jamais le sujet de l'histoire elle-même. Les réactions des personnages du clip, qui ignorent sa physionomie de chien, font naître une image de Charles qui indique une vie triste dans la normalité : un plâtre, un bouquin esquinté et l'apparence de n'importe qui. La vidéo contraint le spectateur à imaginer derrière l'apparence extérieure de Charles, qui devrait pourtant suffire à le définir, une personne telle que l'environnement du clip la perçoit et la traite. Une tâche ardue qui montre avec quelle ingéniosité sémantique Daft Punk tente après un siècle d'art moderne de détacher l'une de l'autre la réalité et la reproduction de la réalité dans l'art, et de la laisser tout aussi perturbante et irrésolue à ceux qui la reçoivent.

Une nouvelle évidence

Les DJ jouissent désormais du respect qu'ils méritent. On peut trouver, comme sur la chaîne allemande Viva [et parfois Arte, *N.d.T.*], des émissions où des disc jockeys comme Carl Craig, Carl Cox et Westbam présentent leur travail devant des platines et une table de mixage, dont la tripartition de l'écran permet d'observer très exactement le déroulement. Dans l'émission « House », les interviews menées par DJ Disko et Sabine Christ, qui tous deux travaillent aussi comme DJ, introduisent ces sets spéciaux en expliquant le background musical et les stratégies artistiques des DJ. Après avoir manifesté au début une sympathie aveugle et exclusive pour le son techno des raves, cette émission s'est ouverte petit à petit à presque tous les autres styles de sons DJ, et elle a su également, dans ses choix esthétiques, se démarquer clairement des stéréotypes et des clichés des émissions consacrées aux raves.

Le label de disques berlinois !K7 commença à sortir sur vinyle et sur CD, avec sa série DJ-Kicks, des sets qui n'existaient jusqu'alors que sous forme d'enregistrements pirates ou autorisés. Au début, les sets, limités à quatre-vingt minutes à peine, étaient simplement joués en studio, puis publiés tels quels, mais au fur et à mesure les DJ prirent de plus en plus de plaisir à retravailler leurs mixes en utilisant davantage les techniques numériques, à insérer des boucles et des samples. On élargit ainsi l'idée d'une série de disques, en mettant à disposition d'un public d'acheteurs relativement large, en dehors des clubs, le travail de mix et le son de qualité des DJ : et cela aboutit à une forme de mix qui tient à la fois du remix, du set et de la production de morceau. Une liberté maximale était accordée aux artistes de produire, dans le cadre de ce concept, l'idée qu'il se faisaient d'un mix. Le choix des morceaux,

qui présentent le plus souvent de nouveaux morceaux, donnait accès non seulement au regard que chaque DJ jetait sur sa caisse de disques, mais aussi en même temps, sous forme comprimée, à la singularité du style d'un DJ et de son matériau. On peut saisir et entendre par le disque les affinités électives, les passions et les racines historiques de chacun. DJ Hell, de Munich, utilisa en ce sens ses disques X-Mix, sorte de DJ-Kicks, pour donner accès à sa conception de l'histoire de la musique électronique. Carl Craig sampla sur la compilation quelques uns des ses morceaux et finit son mix par un morceau dont les éléments provenaient presque tous des morceaux précédents – comme pour prouver que la musique DJ vit essentiellement de ceci : honorer et intérioriser tellement ses propres préférences et tendances qu'il peut (ou même qu'il doit) en sortir quelque chose de singulier, de nouveau.

Tout cela est devenu évident. La forme d'art que représentent les sets des DJ est devenue tout aussi normale que les productions de bien des DJ qui ont fait disparaître les platines du processus de production. La collaboration avec des orchestres, des groupes de rock ou des musiciens de jazz témoigne de la liberté de choix que peuvent se permettre les artistes qui viennent de la musique DJ. En même temps, on trouve toujours des projets, des concerts ou des soirées dans lesquels ce travail revient à l'unité de base, platine plus table de mixage. La musique DJ est arrivée à un niveau de maîtrise tranquille, où l'enracinement dans les origines est si réfléchi et prégnant, qu'il n'est plus besoin de chercher à montrer ces racines de façon ostentatoire. À la succession des étapes de son évolution, s'est substitué une simultanéité des moyens et des méthodes utilisés dans la production de la musique DJ. Après la drum'n bass, qui a rétabli depuis quelques années le côté « roots », on trouve une multiplicité d'expériences de freestyle qui, de l'électro au jazz et à l'ethno, intègrent à leurs compositions et à leurs arrangements toutes les possibilités imaginables de mixage. Le rêve moderne de la musique électronique de mettre en œuvre ensemble toutes les sources de bruits et de sons possibles, se réalise tranquillement, sans qu'il soit besoin d'en faire toute une histoire. Le succès de la musique DJ tient en effet notamment à la liberté dans le choix des moyens, à la maîtrise et à la curiosité mises à utiliser ces possibilités complexes. Et là où la pop courante et le rock, qui semble figé dans le passé, restent enfermés pieds et poings liés dans une vieille structure musicale, le système de la culture DJ s'avère lui ouvert.

La conscience d'appartenir à un style de musique porteur d'avenir renforce les artistes dans leur détermination à emprunter sans crainte

des chemins nouveaux et à conquérir des territoires jusque-là inconnus. Le concept d'avant-garde est devenu du coup inadéquat, parce que tout ce qu'il comporte de pathos et de grandiloquence n'a pas de prise sur cette musique. Pour les musiciens DJ, le nouveau est une évidence et l'ancien une tradition pleine de sens. Cela, des DJ de drum'n bass comme Fabio, Grooverider, Peshay ou Goldie ne cessent de l'expliquer dans leurs interviews. Le parcours nomade entre différents styles, différentes instrumentations et structures de production engendre comme par hasard des choses que l'on n'avait jamais entendues auparavant, et découvre à chaque pas un nombre infini de nouvelles options, prêtes à être utilisées à leur tour. Alors que l'ancienne conception de la musique DJ, dont les idées et les réalisations forment le noyau de ce livre, est encore très marquée par la dialectique historique de la dissolution et du renouveau, le présent de cette musique s'avère bien plus difficile à définir, justement parce que toute sa puissance et sa force de séduction résident dans la multiplicité des strates et des significations qui le constituent. Leur dénominateur commun reste toutefois le centre esthétique de cette musique, à savoir une fois encore les platines disques et la table de mixage.

L'évolution continue, et les ingénieurs ne cessent d'inventer de nouveaux instruments et ordinateurs à l'aide desquels l'univers du son peut être capturé et manipulé. La confiance avec laquelle cette musique jette son regard sur l'avenir semble infinie. Il s'agit d'une confiance qui se nourrit, malgré presque vingt ans d'histoire, du sentiment d'appartenir à des pionniers dont les découvertes n'ont pas encore rencontré de frontière, qui n'ont pas même en vue un horizon. Le destin de la modernité classique a montré à quelle vitesse les pionniers pouvaient devenir conservateurs. Mais on le sait, elle était apparue avec une toute autre prétention : elle recherchait le nouveau par dogmatisme autant que par passion. L'absence de dogmatisme de la culture DJ lui épargnera au moins cette énorme déception au terme de ses explorations. Mais qui sait, peut-être la désillusion sera-t-elle aussi grande.

Bien que l'histoire de la culture et le travail historique doive se garder de faire des prédictions, il y a de bonnes raisons de se montrer confiant. La prolifération de la technologie informatique est prometteuse pour une forme d'art qui depuis le début, lorsque les ordinateurs étaient encore des monstres encombrants, a cru en cette technologie et en a tiré parti. Pour avoir misé à temps sur ce qui s'est avéré depuis porteur d'avenir, les artistes électroniques en ont largement récolté les fruits. Le violent combat que les arts classiques mènent désespérément

contre leurs propres apories et paradoxes, a jusqu'ici épargné la culture DJ. « Le moyen technique se présente quand on en éprouve le besoin. [15] ». Rien n'indique en ce présent qui raffole de technique que ce besoin menace de s'éteindre. Et au cas où ce serait la technique elle-même qui appellerait et fabriquerait ces besoins, la réponse artistique à cet appel demeure encore si prometteuse que la fin de cette passionnante symbiose n'est pas à prévoir.

1. Luhman (Niklas), *Die Kunst der Gesellschaft*, p. 181.
2. *Ibid*.
3. Cage (John), *Silence*, p. 189 sq.
4. Schönberg (Arnold), *Stil und Gedanke*, p. 153.
5. Cage (John), *op. cit.*, p. 152.
6. Pour MC Lyte, le sample de « Upside Down » de Diana Ross pour le remix de sa chanson « Cold Rock Party » avait une telle importance à ses yeux qu'elle fit coller sur son album un énorme sticker indiquant la présence du sample disco de la Motown – et cela tout au crédit des deux auteurs de la chanson, Bernard Edwards et Nile Rodgers. Le tout fut remixé et porté dans les charts par Sean « Puffy » Combs, un maître du néo-funk.
7. Vincent (Rickey), *Funk*, p. 3.
8. Tate (Greg), « Doin' it in your Earhole », in livret du double-album de Parliament *Tear the Roof off*, Polygram, 1993.
9. Tate (Greg), « Funkencyclo-p-dia », in livret du double-album de Parliament *Tear the Roof off*, Polygram, 1993.
10. Cage (John), *op. cit.*, p. 142.
11. Kummer (Tom), « Bässe machen Mädchen wild », in *SZ-Magazin*, n°37, 1996, p. 45.
12. Cage (John), *op. cit.*, p. 154.
13. Adorno (Theodor W.), *Théorie esthétique* (1989), p. 63.
14. *Ibid.*, p. 191.
15. Hegel (G. W. F.), *Leçons sur la philosophie de l'histoire*, p. 372.

Annexes

Bibliographie
Remerciements
Index

Bibliographie

Livres

ADORNO (Theodor W.), *Théorie esté-thique* [traduction de l'allemand par Marc Jimenez et Eliane Kaufholz], Klincksieck, Paris, 1989.

–, *Musikalische Schriften VI, Gesammelte Werke Vol. 19,* Francfort, 1984.

AITKEN (Jugh G. J.), *The Continuous Wave: Technology and American Radio,* 1900-1932, Princeton, 1985.

BALDWIN (James), *La prochaine fois le feu* [traduction de l'anglais par Michel Sciamma], Gallimard, Paris, 1963.

BANNERMAN (R.), *LeRoy: Norman Corwin and Radio – The Golden Years,* Alabama, 1986.

BARCK (Karlheinz) *et al.*, Aisthesis. *Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik,* Leipzig, 1990.

BARNARD (Stephen), *On The Radio – Music Radio in Britain,* Milton Keynes, 1989.

BARTHES (Roland), *Mythologies,* coll. « Points », Le Seuil, Paris, 1957.

BAUSCH (Hans), *Rundfunk in Deutschland, Vol. 1,* Munich, 1980.

BEADLE (Jeremy J.), *Will Pop Eat Itself? Pop Music in the soundbite Era,* Londres, 1993.

BECKMAN (Janette) et Adler (Bill), *Rap,* New York, 1991.

BEERMANN (Wilhelm) et al., *Fünf Interviews zur Veränderung des Socialen,* Stuttgart, 1992.

BELZ (Carl), *The Story of Rock,* New York, 2e édition, 1973.

BERGMAN (Billy) et HORN (Richard), *Recombinant Do-Re-Mi,* New York, 1985.

BENJAMIN (Walter), *Sens unique* [traduction de l'allemand par Jean Lacoste], Maurice Nadeau, Paris, 1978.

BENETT (Tony) et al., *Rock and popular music – politics, policies, institutions,* Londres-New York, 1993.

BLOCH (Ernst), *Tübinger Einleitung in die Philosophie,* Francfort, 1985.

BLOCH (Usrual) et GLASMEIER (Michael), éd., *Broken Music. Artist's Recordworks,* Berlin-La Haye-Grenoble, 1988.

BODY (Veruschka) et WEIBEL (Peter), éd., *Clip, Klapp, Bum. Von der visuellen Musik zum Muzikvideo,* Cologne, 1987.

BOLZ (Norbert), *Die Welt als Chaos und als Simulation,* Munich, 1992.
BONSON (Manfred) *et al., Lexikon Pop. Ein Sachwort ABC der Unterhaltungsmusik von Operette und Schlager bis Folk, Jazz und Rock,* Wiesbaden, 1977.
BOSSE (Heinrich), *Autorschaft ist Werkherrschaft,* Munich-Vienne-Zürich, 1981.
BOULEZ (Pierre), *Orientations. Collected Writings,* Londres, 1990.
BRADLEY (Dick), *Understanding Rock'n'Roll. Popular Music in Britain 1955-1964,* Buckingham-Philadelphie, 1992.
BRADLEY (Lloyd), *The Rock Yearbook 1989,* New York, 1989.
BROMBERT (Craig), *The Wicked Ways of Malcolm McLaren,* New York, 1989.
BROWN (James) avec TURNER (Bruce), *The Godfather of Soul,* New York-Londres, 1986.
BUSDY (Linda) et PARKER (Donald), *The Art and Science of Radio,* Boston, 1984.
CAGE (John), *Silence,* Londres, 1968.
Cantor (Louis), *Wheelin' On Beale. How WDIA-Memphis Became the Nation's First Amm-Black Radio-Station and CFreated the Sound that Changed America,* New York, 1992.
CARR (Roy) *et al., The Hip. Hipsters, Jazz and the Beat Generation,* Londres-Boston, 1986.
CHAMBERS (Ian), *Urban Rhythms. Pop music and Popular Culture,* New York, 1985.
CHAPPLE (Steven) et GAROFALO (Reebe), *Rock'n'Roll is here to pay: the history and politics of the music industry,* Chicago, 1977.
CHIPP (Herschel B.), éd., *Theories of Modern Art. A Source Book by Artists and Critics,* Berkeley-Los Angeles-Londres, 1986.
COHN (Nik), *Awopbopaloobop Alopbamboom* [traduction de l'anglais par Julia Dorner], Allia, Paris, 1999.
COSTELLO (Mark) et WALLACE (David Foster), *Signifying Rappers. Rap and Race in the Urban Present,* New York, 1990.
CROSS (Brian), *It's Not About a Salary... Rap, Race and Resistance in Los Angeles,* Londres-New York, 1993.
CURTIS (Jim), *Rock Era. Interpretations of Music and Society, 1954-1984,* Bowling Green, 1987.
DELEUZE (Gilles) et GUATTARI (Félix), *L'Anti-Œdipe,* Éditions de Minuit, Paris, 1972.
–, *Mille Plateaux,* Éditions de Minuit, Paris, 1980.
DELONG (Thomas A.), *The Mighty Music Box. The Golden Age of Musical Radio,* Los Angeles, 1980.
DESCARTES (René), *Méditations métaphysiques,* coll. « GF », Flammarion, Paris, 1979.
DIEDRICHSEN (Diedrich), *Sexbeat,* Cologne, 1985.
–, *Freiheit macht arm,* Cologne, 1993.
–, *Schocker, Stile und Moden der Subkultur,* Reinbek bei Hamburg, 1983.
–, *DJ Yearbook 1994,* Londres, 1994.
EBERLY (Philip K.), *Music in the Air. America's Changing Tastes in Popular Music, 1920-1980,* New York, 1982.
EHRENSTEIN (David) et REED (Bill), *Rock on Film,* New York, 1982.

EISEN (Jonathan), éd., *The Age of Rock. Sounds of the American Cultural Revolution,* New York, 1969.

ERB (Ernst), *Radios von gestern,* Lucerne, 1991.

EWALD (François), *Pariser Gespräche,* Berlin, 1989.

EWING (Sam), *You're on the Air, Blue Ridge Summit,* Pennsylvanie, 1972.

FAB 5 FREDDY, *Fresh Fly Flavor: words and phrases of the hip-hop generation,* Stamford, 1992.

FERNANDO JR (S. H.), *The New Beats. Culture, musique et attitudes du hip-hop* [traduction de l'anglais par Jean-Philippe Henquel et Arnaud Réveillon], Kargo, Paris, 2002 (2e édition).

FEYERABEND (Paul), *Wissenschaft als Kunst,* Francfort, 1984.

FOUCAULT (Michel), *L'Ordre du discours,* Gallimard, Paris, 1971.

–, *Les mots et les choses,* coll. « Bibliothèque des sciences humaines », Gallimard, Paris, 1966.

FREDERKING (Klaus), éd., *Rock Session 8, Sound and Vision,* Reinbek bei Hamburg, 1985.

FRITH (Simon), éd., *Facing the Music,* New York, 1989.

–, *Sound Effects, Youth, Leisure and the Politics of Rock'n'Roll,* Pantheon, Londres, 1981.

– et GOODWIN (Andrew), *On Record – Rock, Pop and the Written Word,* Londres, 1990.

– et HORNE (Howard), *Art into Pop,* Londres-New York, 1987.

GATES (Henry Louis Jr.), *The Signifying Monkey. A Theory of African-American Literary Criticism,* Oxford, 1988.

GEORGE (Nelson), *The Death of Rhythm & Blues,* Harmondsworth, 1988.

–, *Buppies, B-Boys, Baps & Bohos. Notes on Post-Soul Black Culture,* New York, 1992.

GILLESPIE (Dizzy), avec FRASER (Al), *To be or not to be bop* [traduction de l'anglais par Mimi Perrin], Presses de la Renaissance, Paris, 1981.

GILLETT (Charlie), *The Sound of the City. The Rise of Rock and Roll,* 2e édition, Londres, 1984.

GLASER (Peter), éd., *Rawums. Texte zum Thema,* Cologne, 1984.

GODARD (Jean-Luc), *Godard on Godard. Critical Writings,* édité par Jean Narboni et Tom Milne, New York, 1972.

GODFREY (John), éd., a *Decade of i-Deas – the encyclopaedia of the '80s,* Londres, 1990.

GOETZ (Rainald), *Irre,* Francfort, 1983.

–, *Hirn,* Francfort, 1986.

–, *Kontrolliert,* Francfort, 1988.

–, *Kronos.* Berichte, Francfort, 1993.

GODLMAN (Albert), *Disco,* New York, 1979.

–, *Sound Bites,* New York, 1992.

GÖÖCK (Roland), *Erfindungen – Radio Fersehen Computer,* Künzelsau, 1989.

GOODWIN (Andrew), *Dancing in the Distraction Factory – Music, Television and Popular Culture,* Minneapolis, 1992.

GORDY (Berry), *To Be Loved. The Music, the Magic, the Memories of Motown: an Autobiography,* New York, 1994.

GRAVES (Barry) et SCHMIDT-JOOS (Siegfried), *Das Neue Rock-*

Lexikon, 2 volumes, Reinbek bei Hamburg, 1990.

GREENBERG (Clement), *The Collected Essays and Criticism,* 2 volumes, University of Chicago Press, Chicago, 1986.

GÜLDEN (Jörg) et Humann (Klaus), éd., *Rocksession 2,* 2e édition, Reinbek bei Hamburg, 1981.

GUNDEN (Keneth von), *Postmodern Auteurs – Coppola, Lucas, De Palma, Spielberg and Scorsese,* Jefferson-Londres, 1991.

HAGER (Steven), *Hip Hop. The Illustrated History of Break Dancing, Rap Music and Graffiti,* New York, 1984.

HALBSCHEFFEL (Bernward) et KNEIF (Tibor), *Sachlixikon Rockmusik, Instrumente, Stile, Techniken, Industrie und Geschichte,* Reinbek bei Hamburg, 1982.

HALPER (Donna L.), *Radio Music Directing,* Boston-Londres, 1991.

HANSON (Kitty), *Disco Fever. The Beat, People, Places, Styles, Deejays, Groups & the Latest Disco Steps,* New York, 1978.

HARTMANN (Walter) et POTT (Gregor), éd., *Rock Session 6,* Reinbek bei Hamburg, 1982.

HEATLEY (Michael), *The Ultimate Encyclopedia or Rock,* New York, 1993.

HEBDIGE (Dick), *Subculture,* Londres-New York, 1979.

–, *Cut'n'Mix.* Culture, Identity and Caribbean Music, Londres, 1987.

HEGEL (G. W. F), *Principes de la philosophie du droit* [traduction de l'allemand Jean-Louis Vieillard-Baron], coll. « GF », Flammarion, Paris, 1999.

–, *Phénoménologie de l'esprit* [traduction de l'allemand par Jean-Pierre Lefebvre], « Bibliothèque philosophique », Aubier, Paris, 1991.

–, *Leçons sur la philosophie de l'histoire* [traduction de l'allemand par J. Gibelin], Vrin, Paris, 1945.

- *Esthétique* [traduction de l'allemand par S. Jankélévitch], premier volume, coll. « Champs », Flammarion, Paris, 1979.

HEIDEGGER (Martin), *Être et temps* [traduction de l'allemand par Emmanuel Martineau, J. Lechaux et E. Ledru], Authentica, Paris, 1985.

HELMS (S.), éd., *Schlager in Deutschland,* Wiesbaden, 1972.

HERMAN (Gary), *Rock'n'Roll Babylon,* New York, 1982.

HOLMAN (Michael), *Breaking and the New York City Breakers,* New York, 1984.

HORKHEIMER (Max), *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft,* Francfort, 1991.

– et ADORNO (Theodor W.), *La dialectique de la raison. Fragments philosophiques* [traduction de l'allemand par Eliane Kaufholz], coll. « Tel », Gallimard, Paris, 1974.

HUBER (Jörg), *Wahrnehmung von Gegenwart,* Bâle-Francfort, 1992.

HÜNDGEN (Gerald), éd., *Chasin' a Dream. Die Musik des schwarzen Amerika von Soul bis Hip-Hop,* Cologne, 1989.

HUYSSEN (Andres) et SCHERPE (Klaus R.), *Postmoderne – Zeichen eines kulturellen Wandels,* Reinbek bei Hamburg, 1986.

–, *Ice T: The Ice Opinion. Ice T as told to Heidi Siegmund,* New York, 1994.

JACKSON (John A.), *Big Beat Heat. Alan Freed and the Early Years of Rock'n'Roll,* New York, 1991.

JAKOB (Günther), *Agit-Pop. Schwarze Musik und weisse Hörer,* Berlin, 1993.

JAMESON (Frederic), *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism,* Durham, 1991.

JOE (Radcliffe A.), *This Business of Disco,* New York, 1980.

JONES (Maurice K.), *Say it Loud! The Story of Rap Music,* Brookfield, 1994.

JONES (LeRoi), *Le Peuple du blues. La musique noire dans l'amérique blanche* [traduction de l'anglais par Jacqueline Bernard], coll. « Folio », Gallimard, Paris, 1997.

KAFKA (Franz), *Journal* [traduction de l'allemand par Marthe Robert], coll. « Les Cahiers rouges », Grasset, Paris, 1954.

KAMPER (Dietmar) et REIJEN (Willem van), éd., *Die unvollendete Vernunft. Moderne versus Postmoderne,* Francfort, 1987.

KITTLER (Friedrich A.), *Grammophon Film Typewriter,* Berlin, 1985.

–, *Aufschreibesysteme 1800-1900,* Munich, 1985.

–, *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften,* Leipzig, 1993.

KOCHMANN (Thomas), *Rappin' and Stylin' Out. Communication in Urban Black America,* Urbana-Chicago-Londres, 1972.

KOSSELECK (Reinhart) et MEIER (Christian), « Fortschritt », in BRUNNER (Otto), *Geschichtliche Grundbegriffe,* vol. 2, Stuggart, 1975.

KOSUTH (Joseph), *Interviews 1969-1989,* Stuggart, 1989.

KREYE (Andrian), *Aufstand der Gettos. Die Eskalation der Rassenkonflikte in Amerika,* Cologne, 1993.

KÜHN (Herlmut) et WIEDMANN (Franz), éd., *Die Philosophie und die Frage nach dem Fortschritt,* Munich, 1964.

LAZARSFELD (Paul E.) et STANTON (Frank N.), éd., *Radio Research 1941,* New York, 1979.

–, *Radio Research 1942-1943,* New York, 1979.

LICHTY (Lawrence W.) et TOPPING (Malachi C.), éd., *American Broadcasting. A Source Book on the History of Radio and Television,* New York, 1986.

LUHMANN (Niklas), *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie,* Francfort, 1987.

–, *Die Kunst der Gesellschaft,* Francfort, 1995.

MACDONALD (Fred J.), *Don't Touch That Dial! Radio Programming in American Life, 1920-1960,* Chicago, 1979.

MACFARLAND (David T.), *The Development of the Top 40 Radio Format,* New York, 1979.

MAILER (Norman), *The Long Patrol,* New York, 1971.

MAJOR (Clarence), *Juba to Jive. A Dictionnary of African-American Slang,* New York, 1994.

MARCUS (Greil), *In the Facist Bathroom,* Londres, 1993.

–, *Lipstick Traces. Une histoire secrète du vingtième siècle* [traduction de l'anglais par Guillaume Godard], coll. « Folio », Gallimard, Paris, 2000.

–, *Mystery Train. Images de l'Amérique à travers le rock'n'roll* [traduction de l'anglais par Héloïse Esquié et Justine Malle], Allia, Paris, 2001.

Marlow (Curtis), *Breakdancing*, Cresskill, 1984.

Marx (Karl), « L'Idéologie allemande » [traduction par Maximilien Rubel avec la collaboration de Louis Evrard et Louis Janover], in *Philosophie*, coll. « Folio Essais », Gallimard, Paris, 1982.

–, « Pour une critique de la philosophie du droit de Hegel » [traduction par Maximilien Rubel avec la collaboration de Louis Evrard et Louis Janover], in *Philosophie*, coll. « Folio Essais », Gallimard, Paris, 1982.

–, « Introduction générale à la critique de l'économie politique » [traduction de l'allemand par Maximilien Rubel et Louis Evrard], in Marx (Karl), *Philosophie*, coll. « Folio Essais », Gallimard, Paris, 1982.

Marx (Karl) et Engels (Friedrich), « La Sainte Famille ou critique de la critique critique » [traduction par Maximilien Rubel avec la collaboration de Louis Evrard et Louis Janover], in Marx (Karl), *Philosophie*, coll. « Folio Essais », Gallimard, Paris, 1982.

McLuhan (Marshall), *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme* [traduction de l'anglais par Jean Paré], coll. « Points Essais », Seuil, 1968.

McQuiston (Liz), *Graphic Agitation, Social and Political Graphics since the Sixties*, Londres, 1993.

Melly (George), *Revolt into Style. The Pop Arts in the 50s and 60s*, Oxford, 1989.

Meltzer (R.), *The Aesthetics of Rock*, New York, 1970.

Meyer (Hazel), *The Gold in Tin Pan Alley*, New York, 1958.

Middleton (Richard), *Studying Popular Music*, Milton Keynes-Philadelphie, 1990.

Miezitis (Vitta) et Bernstein (Bill), *Night-Dancin'*, New York, 1980.

Miller (Jim), *The Rolling Stone Illustrated History of Rock'n'Roll*, New York, 1980.

Nelson (Havelock) et Gonzales (Michael A.), *Bring the Noise. A Guide to Rap-Music and Hip-Hop Culture*, New York, 1991.

Newman (Mark), *Entrepreneurs of Profit and Pride. From Black-Appeal to Radio Soul*, New York, 1988.

Newquist (H. P.), *Music and Technology*, New York, 1991.

Nietzsche (Friedrich), *Généalogie de la morale* [traduction de l'allemand par Isabelle Hildenbrand et Jean Gratien], coll. « Folio Essais », Gallimard, Paris, 1971.

Noble (Peter L.), *Future Pop. Music for the Eighties*, New York, 1983.

Noelle-Neumann (Elisabeth) *et al.*, éd., *Fischer Lexikon Publizistik Massenkommunikation*, Francfort, 1991.

Oakley (Nik) et Gotz (Dave), *The Music Spinners. Britain's Radio DJs*, Londres, 1976.

Oliver (Paul), *Black Music in Britain. Essays on the Afro-Asian Contribution to Popular Music*, Milton Keynes-Philadelphie, 1990.

OSSI (Rapneck) et MOONDUST (Ziggie), *Hiphop. Rap, Graffiti, Scratching, Breakdance,* Bergisch-Gladbach, 1984.

PASSMAN (Arnold), *The Deejays,* New York, 1971.

PECK (Abe), éd., *Dancing Madness,* New York, 1976.

PECK (Ira), *The New Sound/Yes!,* New York, 1966.

PEELLAERT (Guy) et COHN (Nik), *Rêves du XXe siècle,* Grasset, Paris, 1999.

PIELKE (Robert G.), *You say You Want a Revolution. Rock Music in American Culture,* Chicago, 1986.

POLLOCK (Bruce), *When Rock was Young. A Nostalgic Review of the Top 40 era,* New York, 1981.

PYNCHON (Thomas), *Vente à la criée du lot 49* [traduction de l'anglais par Michel Doury], coll. « Points », Le Seuil, Paris, 1987.

–, *L'Arc-En-Ciel de la gravité* [traduction de l'américain par Michel Doury], Le Seuil, Paris, 1988.

RAMSEY (Dan), *How to be a Disc Jockey,* Blue Ridge, 1981.

REDHEAD (Steve), *The End-of-the-Century Party. Youth and Pop Towards 2000,* New York, 1990.

REDON (Odile), *À soi-même. Journal (1867-1915),* Librairie Corti, Paris, 1961.

REINHARDT (Ad), *Art as Art: the selected Writings of Ad Reinhardt,* édité par B. Rose, New York, 1975.

REYNOLDS (Simon), *Blissed Out., The Raptures of Rock,* Londres, 1990.

RIEDEL (Heide), *60 Jahre Radio,* Berlin, 1987.

RIESE (Utz), *Falsche Dokumente, Postmoderne Texte aus den USA,* Leipzig, 1993.

RIHA (Karl), éd., *Dada Berlin. Texte, Manifeste, Aktionen,* Stuggart, 1982.

RITTER (Joachim), « Fortschritt », in RIHA (Karl), éd., *Historisches Wörterbuch der Philosophie,* vol. 2, Bâle-Stuggart, 1972, pp. 1032-1059.

ROSE (Cynthia), *Design after Dark. The Story of Dancefloor style,* Londres, 1991.

ROSE (Tricia), *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America,* Hanover-Londres, 1994.

ROSS (Andrew) et ROSE (Tricia), éd., *Microphone Fiends. Youth Music & Youth Culture,* New York, Londres, 1994.

RUCKER (Rudy) et al., *Mondo 2000 – A User's Guide to the New Edge,* New York, 1992.

RUSHKOFF (Douglas), *The GenX Reader,* New York, 1994.

RYZIN (Lani van), *Disco,* New York-Londres, 1979.

SALZINGER (Helmut), *Rock Power. Oder wie musikalisch ist die Revolution,* Francfort, 1975.

SAVAGE (Jon), *England's Dreaming. Les Sex Pistols le punk* [traduction de l'anglais par Denys Ridrimont], Allia, Paris, 2002.

SCHEURER (Timothy E.), éd., *American Popular Music, Volume II: The Age of Rock, Bowling Green,* 1989.

SCHÖNBERG (Arnold), *Le Style et l'idée* [traduction de l'anglais par Christiane de Lisle], Buchet-Chastel, Paris, 1977.

SEDLMAYR (Hans), *Die Revolution der Modernen Kunst,* Hamburg, 1955.

SEEGER (Charles), *Studies in Musicology 1935-1975*, Berkeley-Londres-Los Angeles, 1977.

SERRES (Michel), *Esthétiques sur Carpaccio*, coll. « Savoir », Hermann, Paris, Paris, 1975.

–, *Le Parasite*, coll. « Pluriel », Hachette Littératures, Paris, 1997.

SHANNON (Doug), *Off the Record*, Cleveland, 1982.

SHAW (Arnold), *Dictionnary of American Pop/Rock*, New York-Londres, 1982.

–, *Rock'n'Roll. Die Stars, die Musik und die Mythen der 50er Jahre*, Reinbek bei Hamburg, 1978.

–, *Black Popular Music in America. from the Spirituals, Minstrels and Ragtime to Soul, Disco and Hip-Hop*, New York-Londres, 1985.

–, *Soul. Von den Anfängen im Blues zu den Hits aus Memphis und Philadelphia*, Reinbek bei Hamburg, 1980.

–, *The Rock Revolution*, New York-Londres, 1969.

–, *Honkers and Shouters. The Golden Years of Rhythm & Blues*, New York, 1978.

SILBERMANN (Alphons), *Musik als Phänomen sozialer Gruppen-prozesse*, in HOFMANN-RIEM (Wolfgang) et TEICHERT (Will), éd., *Musik in den Medien: Programmgestaltung im Spannungsfeld von Dramaturgie, Industrie und Publikum*, Baden Baden, 1986, pp. 113-125.

SKLAR (Rick), *Rocking America. How the All-Hit Radio Stations Took Over*, New York, 1984.

SMALL (Michael), *Break it Down. The Inside Story from the New Leaders of Rap*, New York, 1982.

SONTAG (Susan), « Le Style Camp », in *L'Œuvre parle* [traduction de l'anglais par Guy Durand], Le Seuil, Paris, 1968.

SPENCER (Jon Michael), *Protest & Praise. Sacred music of Black Religion*, Minneapolis, 1990.

STANLEY (Lawrence A.), éd., *Rap: the Lyrics. With an introduction by Jefferson Morley*, New York, 1992.

STEWART (Tony), *Cool Cats. 25 years of Rock'n'Roll style*, New York, 1982.

STOCKHAUSEN (Karlheinz), *Texte zur Musik*, vol. 3, Cologne, 1971.

STONE (Terri), *Music Producers. Conversations with Today's Top Record Makers*, Emeryville, 1992.

STRAUSS (Neil), éd., *Radiotext(e)*, New York, 1993.

TATE (Greg), *Flyboy in the Buttermilk*, New York, 1992.

TAYLOR (Paul), *Impresario. Malclom McLaren and the British New Wave*, New York, 1988.

THEWELEIT (Klaus), *Buch der Könige, vol. 1. Orpheus (und) Eurydike*, Francfort, 1988.

TOBLER (John), *This Day in Rock: Day by Day Record of Rock's Biggest News Stories*, New York, 1993.

TOOP (David), *Rap Attack III. African Rap to Global Hip-Hop*, New York-Londres, 2001.

–, *Ocean of Sound. Ambient music, mondes imaginaires et voix de l'éther* [traduction de l'anglais par Arnaud Réveillon], Kargo, Paris, 2001.

TOSCHES (Nik), *Héros oubliés du rock'n'roll. Les années sauvages du rock avant Elvis* [traduction de l'anglais par Jean-Marc Mandosio], Allia, Paris, 2001.

TZARA (Tristan), *Sept Manifestes Dada,* J.-J. Pauvert, Paris, 1963.

USLAN (Michael) et Solomon (Bruce), *Dick Clark's the First 25 Years of Rock & Roll,* New York, 1981.

VASARI (Giorgio), *Leben der Ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahre 1567*, Band I et II, Worms, 1988.

VILARI (Jack et Kathleen), *Sims: The Official Guide to Disco Dance Steps,* Northbrook, 1978.

VINCENT (Rickey), *Funk, The Music, the People and the Rhythm of the One,* New York, 1995.

VOLOSINOV (Valentin N.), *Marxism and the Philosophy of Language* [traduction du russe par Ladislav Matejka et I. R. Titunik], New York-Londres, 1973.

WALLIS (Brian), éd., *Art after Modernism. Rethinking Representation,* New York, 1989.

WARHOL (Andy), *Ma philosophie de A à B et vice-versa* [traduction de l'américain par Mariane Véron], Flammarion, Paris, 1977.

WHITCOMB (Ian), *After the Ball,* New York, 1972.

WICKE (Peter), *Bigger than Life. Rock & Pop in den USA,* Leipzig, 1991.

WOODMANSEE (Marthal) et JASZI (Peter), *The Construction Autorship. Textual Appropriation in Law and Literature,* Durham-Londres, 1994.

WOLFE (Tom), « Midi sous terre », in *Le Gauchisme de Park Avenue* [traduction de l'anglais par Alexandra Giraud et Georges Magnane], Gallimard, Paris, 1972.

–, *The Kandy-Lolored Tangerine-Flake Streamline Baby,* Londres, 1966.

–, *The Pump-House Gang,* New York, 1993.

WOLFF (Janet), *The Social Production of Art,* New York, 1993.

Articles

ALETTI (Vince), « Lost in Music. The Dancing Mchinery: An Oral History », in *Village Voice – Rock'n' Roll Quartely,* été 1993, pp. 15-23.

AMARETTO (Joel), « Neue Europäische Elektroschule », in *Frontpage,* fév. 1995, p. 42 sqq.

BAKER (Lindsay), « Funki Like a Dred », in *The Face,* avril 1989, pp. 60-64.

BARTHES (Roland), « La Mort de l'auteur », in *Le Bruissement de la langue – Essais Critiques IV,* coll. « Points », Le Seuil, Paris, 1984.

BENJAMIN (Walter), « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », in *Écrits français,* coll. « Bibliothèque des Idées », Gallimard, 1991.

BORROMINI (Franco), « Bye, Bye, Phil! », in *Musik Express,* mai 1998.

BÜCKERT (Heike), « Bam! Bam! », in *Frontpage,* nov. 1991, p. 6 sqq.

BUG (Christian), « Tanz den Hitler! », in *Tip,* 18 aoôut 1988.

CHUCK D., « Arbeiten wie James Bond », in *Spiegel* spécial « Pop und Politik », fév. 1994, pp. 55-59.

CONSTANT, « Sur nos moyens et nos perspectives », in *Internationale Situationniste,* n°2, déc. 1958 (rééd. Fayard, Paris, 1997, pp. 58-58).

COSGROVE (Stuart), « The DJs They Couldn't Hang », in *NME,* 6 août 1986.

–, « Pump It Up, Homeboy », in *NME,* 12 sept. 1987.

CRYSELL (Andy), « Mo Wax Then Most », in *Dazed and Confused,* sept. 1994, p. 53.

DALTON (Steve), « Herb Crawlers », in *NME,* 15 fév. 1992.

DELEUZE (Gilles), « Philosophie et Minorité », in *Critique,* n° 369, fév.1978, pp. 154-155.

DENIS (Reginald C.), « 25 Old School Turning Points », in *The Source,* nov. 1993, p. 54 sqq.

DENSELOW (Robin), « Here Comes the Wolfman », in *The Guardian,* 27 oct. 1981.

DIEDRICHSEN (Diedrich), « Wer fürchtet sich vor dem Cop Killer ? », in Spiegel spécial « Pop und Politik », fév. 1994, pp. 23-27.

–, « Copy Right », in *Konkret,* déc. 1987.`

–, « Vom Ende der Wahrheit », in *Konkret,* mai 1990.

ENGELHARDT (Ingo), « Herr der Rille », in *Tip,* 2 août 1990.

Eshun (Kodwo), « Ice Cube », in *The Face,* fév. 1994, pp. 86-91.

Foucault (Michel), « Pouvoir du corps », in *Dits et écrits 1954-1988,* t. II, coll. « Bibliothèque des Idées », Gallimard, Paris, 1994.

–, « Des supplices aux cellules », in *Dits et écrit 1954-1988,* t. II, coll. « Bibliothèque des Idées », Gallimard, Paris, 1994.

–, « Qu'est-ce qu'un auteur », in *Dits et écrits 1954-1988,* t. II, coll. « Bibliothèque des Idées », Gallimard, Paris, 1994.

–, « Non au sexe-roi », in *Dits et écrit 1954-1988,* t. III, coll. « Bibliothèque des Idées », Gallimard, Paris, 1994.

–, « Préface » à l'édition anglaise de *L'Anti-Œdipe* de Deleuze et Guattari [traduit de l'anglais par F. Durand-Bogaert], in *Dits et écrit 1954-1988,* t. III, coll. « Bibliothèque des Idées », Gallimard, Paris, 1994.

Freedberg (Michael), « You Can Dance to It, But is It Worth a Listen », in *New York Times,* 29 avril 1990.

Fuchs-Gamböck (Michael), « Kraftwerk », in *Wiener,* juil. 1991, pp. 107-113.

George (Nelson), « Hip-Hop's Founding Fathers Speak the Truth », in *The Source,* nov. 1993, pp. 44-50.

Gorris (Lothar), « Der Acid-Bluff », in *Tempo,* mai 1989.

–, « Kraftwerk », in *Zeit Magazin,* 11 oct. 1991, pp. 113-118.

Graf (Andreas), « Chipsy Kings », in *Musik Express,* juil. 1991, p. 44 sqq.

Grotelüschen (Frank), « Kartoffeln-Sound », in *Spex,* nov. 1988, pp. 42-45.

Harvey (Steven) et Bates (Patricia), « Behind Groove », in *DJ,* mars 1993, pp. 4-10.

Heidegger (Martin), « Le tournant » [traduction de l'allemand par Jean Lauxerois et Claude Roëls], in *Questions II et IV,* coll. « Tel », Gallimard, Paris, 1976.

–, « La question de la technique », in *Essais et conférences* [traduction de l'allemand par André Préou], coll. « Tel », Gallimard, Paris, 1958.

Hüetlin (Thomas), « Der Gott aus der Maschine », in *Der Spiegel,* 8 nov. 1993, p. 212 sqq.

–, « Drei Jungs im Mull », in *Der Spiegel,* 1er août 1994, p. 140 sqq.

Hughes (Walter), « Feeling Mighty Real. Disco as Discourse and Discipline », in *Village Voice – Rock'n'Roll Quartely,* été 1993, pp. 7-11 et 21.

Internationale Situationniste (l'), « Le détournement comme négation et comme prélude », in *Internationale Situationniste,* n°3, déc. 1959 (rééd. Fayard, Paris, 1997, pp. 78-79).

–, « Définitions », in *Internationale Situationniste,* n°1, juin 1958 (rééd. Fayard, Paris, 1997, pp. 13-14).

Jacobson (Harlan), « Wild Style », in *Film Comment,* juin 1983, pp. 64-66.

Jarrett (Michael), « Beasties Boys », in *Pulse,* juil. 1994, pp. 48-52 et 104 sqq.

Jones (Allen), « Howl of the Wolfman », in *Melody Maker,* 6 sept. 1975.

KELLER (Hans), « Rap », in *Sounds,* nov. 1981, pp. 44-48.

KLINKMANN (Uwe) et SCHNEIDER (Markus), « Peace, Love, so was in der Art », in *Spex,* oct. 1990, p. 11.

KUMMER (Tom), « Bässe machen Mädchen wild », in *SZ-Magazin*, juil. 1996, p. 45.

KÜNZLER (Hans-Peter), « Acid Jazz », in *Wiener,* mai 1989.

LAARMANN (Jürgen), « Words Don't Come Easy », in *Frontpage,* fév. 1995, p. 58 sqq.

LÜCKNER (Michael), « Tenorsaxophon Lysergsäure Bleep », in *Spex,* déc. 1991, pp. 78-81.

LYOTARD (Jean-François), « Expédient dans la décadence », in *Rudiments païens. Genre dissertatif,* coll. « 10/18 » U.G.E, Paris, 1977.

MAILER (Norman), « Le Nègre blanc », in *Publicités pour moi-même* [traduction de l'anglais par Gérald Arnaud], Arléa, Paris, 1989.

MALEVITCH (Casimir), « De l'élément additionnel en peinture » (variante dactylographiée), in *La lumière et la couleur. Textes inédits de 1918 à 1926* [traduction du russe par Jean-Claude Marcadé et Sylviane Siger], coll. « Slavica. Ecrits sur l'art », L'Age d'homme, Lausanne, 1981.

MANSCH (Jenny), « Bomb the Bass. Leader of the Pack », in *Zitty,* 19 mai 1988.

MARCUS (Tony), « Acid's Back », in *i-D,* juil. 1992.

McCANN (Ian) « Nothing Compare to Huge », in *NME,* 2 mars 1991, p. 17.

McCREADY (John), « A-Z of Techno », in *The Face,* déc. 1991, p. 56 sqq.

MI, « Beutezug der Klang-Klauer », in *Musik Express,* juil. 1989.

MIKE D., « Yo, Wuss Thu? – An Impromptu Car Phone Conversation with Russell Simmons », in *Grand Royal,* automne-hiver 1993, p. 4 sqq.

Mixmag, numéro de mars 1993, « Definitive A-Z of Dance Music and Clubbing ».

MYERS (Caren), « Dead Ringer », in *Details,* mai 1994, p. 154 sqq.

NEGATIVLAND (Copyright), « Fair Use & the Law », in *Keyboards*, juin 1994, pp. 88-94 et 134-140.

NIEMCYK (Ralf), « Coldcut/Justified Ancients of Mumu und die anderen », in *Spex,* mai 1988, p. 36 sqq.

–, « Age of the DJ (Part: Early Rococo) », in *Spex,* nov. 1988, p. 8 sqq.

NIESWANDT (Hans), « Vive la résistance », in *Spex,* déc. 1991, p. 24 sqq.

O'HAGAN (Sean), « Life on M/A/R/R/S », in NME, 14 nov. 1987.

–, « The Wild Bunch », in *The Face,* fév. 1995, pp. 42-46.

OWEN (Frank), « Hip-Hop's Original DJ is Back at the Turntables », in *New York Newsday,* 11 oct. 1993.

PANDISCIO (Richard), « Jean-Paul Gaultier », in Interview, janv. 1994, pp. 70-75 et 109.

PHILLIPS (Dom), « The World's Biggest Remixer », in Mixmag, 7 juil. 1993, p. 46 sqq.

POSCHARDT (Ulf), « Die beste aller Welten », in *Spiegel* spécial « Pop und Politik », fév. 1994, pp. 117-120.

–, « 1968er Aufstand, Popkultur und Technik. Eine fast vergessene

Geschichte », in *Eichholzbrief - Zeitschritt für politische Bildung,* mars 1994, pp. 81-88.

REINBOTH (Michael), « It's All in The Mix », in *Musik Express,* janv. 1994, p. 30 sqq.

ROBERTS (Todd C.), « Don't Sweat the Technics », in *Urb,* août 1992, p. 48.

RULE (Greg), « The Good, the Bad and the Noisy », in *Keyboards,* mai 1994, pp. 31-40.

–, « They're Making Samplers Wrong », in *Keyboards,* mai 1994, pp. 45-53.

SANDALL (Robert), « Soul II Soul », in *Rolling Stone,* 12 juil. 1990, p. 105 sqq.

SERRES (Michel), « L'Hermaphrodite », in BALZAC (Honoré de), *Sarrasine,* coll. « GF », Flammarion, 1989.

SAVAGE (Jon), « Machine Soul. A History of Techno », in *Village Voice – Rock'n'Roll Quartely,* été 1993, pp. 18-21.

SCHEURING (Dirk), « Die LP des Jahres », *Vogue,* mai 1991, p. 112.

SHARP (Elsa), « Disco Dave », in *DJ,* mars 1993, p. 12.

SINKER (Mark), « Bytes and Pieces », in *NME,* 14 nov. 1987.

SNOW (Mat), « Sampling Secrets of Sound Scientists », in *The Guardian,* 8 juil. 1988.

SPENCER (Jon Michael), éd., « The Emergence of Black and the Emergence of Rap. A Special Issue of Black Sacred American Music », in *Journal of Theomusicology,* janv. 1991.

STERNE (Adam Keane), « Quest for Fire », *Seconds 27,* juil. 1994.

« The Beliefs of Zulu Nation », *The Source,* nov. 1993, p. 49.

THOMAS (Anthony), « The House the Kids Built », in *Outlook 5,* été 1989, pp. 24-35.

THOMPSON (Ben), « All Shipshape and Bristol Fashion », in *Independent Review,* 26 mai 1991, p. 18.

TOOP (David), « Disco », in *The Face,* sept. 1992, p. 26 sqq.

TOPE (Frank), « Holding On », in *DJ,* fév. 1994, p. 26 sqq.

TORELLA (Chris) et al., « Explorer's Guide to House », 3e édition, in *Streesound,* août 1994, pp. 22-29.

USLAR (Moritz von), « Ha! Ha! Superdoof? », in *Tempo,* nov. 1993, pp. 98-102.

–, « Wir haben prima Laune. Aber wir sind nicht geisteskrank », in *SZ-Magazin,* 21 janv. 1994, pp. 18-22.

–, « Ich bin nur zufällig hier. Meine Kleidung ist mitgekommen, ohne mich zu fragen », in *SZ-Magazin,* 3 mars 1995, pp. 32-39.

VAIL (Mark), « Roland CR-78, TR-808 & TR-909 », in *Keyboards,* mai 1994, pp. 82-86.

VERRICO (Lisa), « Welcome to Portihead. Please read Carefully », in *Dazed & Confused,* sept. 1994, p. 94 sqq.

WALTERS (Barry), « Last Night a DJ Saved my Life », in *Village Voice,* 7 juil. 1988.

WILSON (Tony), « Juan Atkins », in *i-D,* août 1993, p. 51.

WITTER (Simon), « Moving House », in *NME,* 20 juin 1987.

–, « Back to Jack », in *NME,* 15 août 1987.

ZABEL (Sebastian), « Warp – Subsonic Business », in *Spex,* juin 1991, pp. 29-31.

–, « Chlidren of the Rave-O-lution », in *Spex,* octo. 1990, pp. 6-12.

Remerciements

Claudis Seidl, John Warwicker + Tomato, Eberhard Delius,
Birgit Politicky, Kodwo Eshun, Klaas Jarchow,
Louis « Onkel » von der Broch, Dr. Rainald Goetz,
Arsenal Filmverlieh, Kinowelt Filmverlieh,
Sophie Raml/BMG Ariola, Marlboro Music, Mo'Wax,
Prof. Thomas Baecker, Bernd Kühn, Rafael « Rafi » Honigstein,
Susanne Knecht, Mattias Reihs, Andreas Reim,
Johanna Adorjan, Arne Bockelmann, Markus Kiersztan,
Thomas Hintermaier (The Master Cutter)

Index

Respects à

Torsten and Granddad, Thomas and Lullamy,
Denis « Kaos » Kaun

WWW.K-FR.NET
WWW.POSCHARDT.DE

Cet ouvrage a été composé en Bembo de corps 10,5
et achevé d'imprimer sur les presses
de l'Imprimerie Sagim en août 2002
pour le compte des Éditions Kargo.

ISBN KARGO : 2-913632-04-1
ISBN L'ÉCLAT : 2-84162-049-2
DÉPÔT LÉGAL : AOÛT 2002
NUMÉRO D'IMPRESSION : ?????

Si le DJ ne fut pendant longtemps qu'un simple pourvoyeur de sons, son histoire est parallèle à celle de la musique pop dont il contribua largement à la naissance. Cantonné jusque dans les années 50 à n'être avant tout qu'un animateur (radio) de la culture de masse musicale naissante, le rôle du DJ, ainsi que les techniques lui permettant de tracer son sillon (retransmissions radios, vinyles, platines, table de mixage), évoluèrent au point d'en être devenu de nos jours la musique pop elle-même. Ulf Poschardt, dans cet ouvrage documentaire, développe la longue histoire du « passeur de disques » et de ses musiques, depuis le premier spécimen du genre (Reginald A. Fedessen retransmettant le *Largo* de Händel en 1906) jusqu'aux plus récents genres musicaux nés de la « culture DJ » (trip-hop, drum'n'bass). On y croise ainsi Alan Freed, l'inventeur du rock'n roll, Kool DJ Herc, qui donna naissance au hip-hop, Francis Grosso, DJ de disco qui donna son véritable sens au terme « mix », Frankie Knucles et Tony Humphries, artisans de la house, jusque DJ Shadow, Massive Attack, Aphex Twin et Daft Punk. S'appuyant sur les travaux de Greil Marcus, Nik Cohn, David Toop, Simon Reynolds ou Nelson George, Ulf Poschardt retrace dans ses moindres détails (historiques, sociologiques, techniques et musicaux) la courte (mais dense) histoire sonore de cette musique pop dont la vie ne fut rien d'autre que celle d'une « culture DJ » avec laquelle elle se confond désormais.



ISBN 2-84162-049-2. EAN 9782841620494. 22 €. Kargo/L'Éclat.